

# بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

## مقدمة

هذا هو ديوان الأعشى أبي بصير ميمون بن قيس بن جندل بن عوف بن سعد بن ضبيعة بن قيس بن ثعلبة بن عكابة بن صعب بن علي بن بكر بن وائل . وترجع صلتى به إلى سنة ١٩٣٤ ، حين كنت طالباً في قسم اللغة العربية بجامعة فؤاد ، فكلفت بكتابة بحث عنه ، فيما يكلف به الطلبة من بحوث . فلما تخرجت في الكلية اخترته موضوعاً لرسالة تقدمت بها في سنة ١٩٤٠ للحصول على درجة الماجستير ، بإشراف أستاذي الدكتور طه حسين بك ، فكان لتوجيهه أثر كبير في تقريب الشاعر من نفسي وفي اتخاذ العصر الجاهلي ميداناً لدراستي المستقبلية . وقد تبينت وقتذاك أن طبعة الديوان الأوروبية — على ما بذل في إخراجها من جهد كبير — لا تسلم من بعض وجوه النقص . ولم تزل فكرة طبع الديوان من جديد تراودني منذ ذلك الحين ، حتى يسر الله بإنجازها في هذا العام ، بعد عمل اتصل ثلاث سنوات .

والأعشى في اللغة هو الذي لا يبصر في الليل ويبصر في النهار . وقد فسر بعض اللغويين بسوء البصر ، وفسره بعضهم بالعمى . ولكن التفسير الأول هو أشهرها .

والملقبون بهذا اللقب من الشعراء كثير ، أحصى منهم الأمدى في « المؤلف والمختلف » سبعة عشر شاعراً بين جاهلي وإسلامي . وهم يميزون بينهم بنسبتهم لقبائلهم ، فيقولون أعشى همدان وأعشى باهلة وأعشى تغلب وهكذا . وأشهر هؤلاء جميعاً شاعرنا أعشى بني قيس بن ثعلبة . فقد كان أحد الذين اختلف فيهم قدماء النقاد ، فضله بعضهم على سائر شعراء الجاهلية . وكانوا يسمونه « صنّاجة العركب » لجودة شعره ، ولما له في الآذان من دوى ورنين ، حتى ليخيل لسامعه أنه ينشد على جرس الصنج . وقد نشر المستشرق الألماني رودلف جاير Rudolf Gayer هذا الديوان للمرة الأولى سنة ١٩٢٨ . نشره عن ست نسخ ، هي كل ما أمكن جمعه من النسخ المخطوطة للديوان <sup>(١)</sup> . واستعان بعد ذلك بعدد ضخم من المخطوطات العربية بلغ في مجموعه خمسمائة وتسعة وستين مؤلفاً ، استخرج منها جميعاً كل ما روى للأعشى من شعر ، وأثبت في الملحقات رواية كل بيت من أبيات الديوان ، جاء ذكره في واحد من هذه المخطوطات ، مع قراءات النسخ المختلفة .

والواقع أن مجهود الناشر في الديوان يعتبر مثالا للدقة وللأمانة العلمية وللجدل على العمل الطويل الذي اتصل في خدمة هذا الكتاب أربعين عاماً . وقد اعتمدت على هذا المجهود القيم في طبعتي هذه ، فبدأت عملي من حيث انتهى جاير . ولذلك كان من حق هذا المستشرق على أن أعتبر عملي في الديوان إتماماً لمجهوده المضي ، وثمرة لعمله المتصل الدؤوب . وقد ختم جاير ديوان الأعشى — كما جاء في رواية ثعلب — بجمع ما عثر عليه مفرقاً في الكتب مما نسب إلى الشاعر من شعر

(١) وهي نسخة من مكتبة الاسكوريال — وعليها كان جل اعتماده — وأخرى من دار الكتب المصرية ، وثالثة من ستراسبورج ، ورابعة من زاخو — والنسختان الأخيرتان منقولتان عن نسخة القاهرة — وخامسة من ليون ، وسادسة من باريس .



وأكثره أبيات متفرقة ، نسقها وحاول أن يلائم بينها بضم ما يتفق في البحر والروى .  
على أن كثيراً من هذه الأبيات واضح الخطأ في نسبه لأشئ قيس ، مثل القطعة (١٢١) :  
تطرد القرى بحراً صادق وعكيك القيظ إن جاء بقر  
فهو لطرفة من قصيدته :

أصحوت اليوم أم شاقنك هراً ومن الحب جنوب مستعر  
والقطعة (١٢٢) :

كان المدام وصب الغمام وريح الزامى ونشر القطر  
فهي لامرئ القيس من قصيدته :

أحار بن عمرو كئى خمراً ويعذو على المرء ما يائماً  
والقطعة (١٢٩) :

خف القطين فراحوا منك أو بكرؤا وأزعجهم نوى في صرفها رغبر  
فهو أول رائية الأخطل المشهورة .

والقطعة (١٦٢) :

ولج بك الهجران حتى كأنما ترى الموت في البيت الذى كنت تعرف  
فهي البيت الثانى من فائيه الفرزدق :

عزفت بأعشاش وما كدت تعرف وأنكرت من حدراء ما كنت تعرف

وبعض هذه القطع واضح الخطأ في نسبه للشاعر، مثل القطعة (١٣٥) التى يشير فيها الشاعر إلى عثمان ومروان . ومعظمها رواية  
محرقة لأبيات في الديوان ، مثل القطع ٨٤ ، ٨٥ ، ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٩ ، ١٢٣ ، ١٢٦ ، ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥١ ،  
١٥٣ ، ١٧٠ ، ١٧٨ ، ١٨١ ، ١٩٢ ، ٢٠٢ ، ٢٠٥

من أجل ذلك ضربت صفحا عن هذا القسم من ملحقات الديوان ، ولم ألتفت إليه . وحصرت عملى في تقويم نص الديوان  
- كما رواه ثعلب - وتيسير الانتفاع به .

أما النص فقد كانت الأخطاء فيه كثيرة في الجزء الأخير . ويرجع ذلك لأسباب كثيرة ، منها ما أشار إليه جابر من قدم الخط  
وصعوبة قراءته في نسخة الاسكوريال ، وما أصابه من العطب نتيجة الحريق والبلل . وقد زاد مهمته صعوبة إهمال الناسخ  
ورداء خطه من آثار الملل أو التعب قرب نهاية المخطوط . ومنها إصابة هذا المستشرق الجليل بشلل في جانب جسمه الأيمن  
أثناء نشر الديوان . والعجيب حقاً أن هذا المصاب الخطير لم يصرف الرجل الكبير عن المضى في عمله ، مستعيناً ببعض أصدقائه  
وتلاميذه . يضاف إلى ذلك أن الشرح الذى يصحب النص في مخطوط الاسكوريال ، فيساعد على فهمه وتقويمه ، كان يقل  
بالتدريج ، حتى خلت القصائد الأخيرة منه خلوا تماماً .



وقد اعتمدت في تقويم النص على ملحقات الناشر ، التي أثبت فيها خلافاً للنسخ ورواية الأبيات كما جاءت في كتب اللغة والنحو والأدب . ولم أسمح لنفسي بالخروج عن هذه الروايات إلا حين يبدو التصحيح واضحاً .

مثل البيت ( ٤ ) من القصيدة ( ٢٦ ) :

كَأَنَّكَ لَمْ تَشْهَدْ قَرَابِينَ جَمَّةٍ تَغِيثُ ضِبَاعٍ فِيهِمْ وَعَوَاسِلُ  
فقد كان التصحيح واضحاً في الشطر الأخير وصوابه ( تَغِيثُ ضِبَاعٍ ) .

ومنها البيت ( ١١ ) من القصيدة ( ٣١ ) :

تَشْكِيٌّ إِلَى فُلْمٍ أَشْكَمٍ - مَنَاسِمَ تُرْمَى وَخُفًا رَهِيصًا  
وصوابه ( مَنَاسِمَ تَدْمَى ) .

ومنها البيت ( ٥٥ ) من القصيدة ( ٣٦ ) :

وَلَقَدْ أَمْنَحَ مِنْ عَادِيَتِهِ كُلَّمَا يَحْسِمُنَ مِنْ ذَا الْكَشْحِ  
وصوابه ( كُلُّ مَا يَحْسِمُ )

ومنها البيت ( ٣ ) من القصيدة ( ٤٩ ) .

نَرَاهُمْ غَيْرَ أَثْبَاطٍ بِمَزْرَعَةٍ تَوَابِعٍ لِلْحِمِّ حَيْثَا ذَهَبُوا  
وصوابه ( غَيْرَ أَثْبَاطٍ بِمَزْرَعَةٍ )

ومنها البيت ( ٩ ) من القصيدة ( ٥٦ )

فَغَبُّوا نَحُونًا لَجِبَا بِهَذَا السَّهْلِ وَالْأَكَا  
وصوابه ( بِهَذَا السَّهْلِ وَالْأَكَا ) .

والبيت ( ٢٦ ) من هذه القصيدة .

بِمَثَلِهِمْ غَدَاةَ الرُّوحِ يَجْلُو الْعِزَّ وَالْكَرَمَا

وصوابه ( غَدَاةَ الرُّوحِ )

ومنها البيت ( ٦ ) من القصيدة ( ٦٠ ) :

وَلَوْ أَنَّ مَا أَسْرَقْتُمْ فِي ذِمَائِنَا لَدَى قُرْبٍ قَدِ وُكِّدَتْ وَأُنِّي لَهَا  
وصوابه ( ... فِي ذِمَائِنَا ... قَدِ وُكِّدَتْ ... )

ومنها البيت ( ٧ ) من القصيدة ( ٦٣ ) جاء في طبعة جابر ( سَهَرَتْ بِالْعِشَاءِ ) وصوابه ( سَكَّرَتْ ) . والبيت ( ٩ ) منها

جاءت قافيته ( مَصْدُوفٍ ) وصوابها ( مَسْدُوفٍ ) . والبيت ( ٢٥ ) منها ، كان ( غَيْرِ الصَّدِيفِ ) ، فصحتها ( غَيْرِ الصَّرِيفِ ) .

والبيت ( ٢٦ ) منها ، كان ( ذَاهِبَاتٌ ) ، فصحته ( ذَاهِبَابٍ ) . والبيت ( ١٦ ) من القصيدة ( ٦٥ ) . كان فيه ( الْقَنْقَرِيَّةُ ) ،

فصحتها ( الْعَبْقَرِيَّةُ ) . والبيت ( ٣ ) منها ، كانت قافيته ( كَبُودٌ ) ، وصوابها ( كَنُودٌ ) . والبيت ( ١٨ ) منها ، فيه ( أَجْزَأَلَتْ )



وصوابه ( أَحْزَأْتُ ) . والبيت (٢٧) منها ، فيه ( والسَّدْلُ الْفَرِيدُ ) ، وصوابه ( والسَّدْلُ الْقَرِيدُ ) والبيت . (٣٧) منها ، رسم الشطر الأول منه هكذا ( . . . حَانِكِ لَوْ سَأَلْتَ قَتِيلَ عَنَّا ) وهو ( فَأَنْكِ لَوْ سَأَلْتَ قَتِيلَ عَنَّا ) ، ولم يسقط من الشعر شيء كما توهم النقط . والبيت ( ١ ) من القصيدة (٦٧) ، جاء في النسخة الأوروبية :

وَإِذَا أَتَيْتَ مُغْنِيًّا فِي دَارِهَا أَلْفَيْتَ أَهْلَ نَدَى هُنَاكَ خَبِيرَ

وصوابه ( . . . مُعْتَبًا . . . . . وَخَيْرِ ) :

هذه أمثلة لما قومه اعتمدا على المعنى ، مما بدا التصحيف والتحريف فيه واضحا . ولا أرى داعياً للاستقصاء والإحصاء ، فانما قصدت إلى التمثيل ، لا الغض من جهد جابر ، الذي هو موضع إعجابي الشديد . أما الذي اعتمدت فيه على ملاحق الديوان فهو كثير لا داعي للإشارة إليه . وقد كان عملي فيه ترجيح رواية على أخرى ، حين يبدو فساد الرواية المثبتة في النص أو مجانبها للصواب . ويكثر أمثال هذا التحريف في النصف الثاني من الديوان ، ابتداء من القصيدة (٣٨) . ولكنها تزيد في آخر الديوان ، وخاصة حين يقل الشرح أو ينعدم إلى درجة المسخ والتشويه ، بحيث يتعذر فهم النص في عدد كبير من الأبيات ، ابتداء من القصيدة (٦٠) حتى نهاية الديوان .

أما ما هدفت إليه من تيسير الانتفاع بالديوان ، فقد كان جهدي فيه محصورا فيما يلي :

( أولا ) مراجعة الشرح ، وتعقب ما فات الشارح منه <sup>(١)</sup> . ويقل الشرح - كما أشرت - في النصف الثاني من الديوان حتى ينعدم تماما في القصائد الأخيرة .

( ثانيا ) التقديم للقصائد بالتعريف للأعلام والأحداث التي تشير إليها ، مع بعض الملاحظات العامة عليها ، والإشارة في صدر كل قصيدة إلى بحرها .

( ثالثا ) تقريب الشعر إلى القارئ بتقديم نثر كامل للقصائد يقابل النص الشعري . وهذا النثر يشبه أن يكون ترجمة للنص القديم إلى لغة حديثة ، تقرب الدارس منه وتنير أمامه الطريق . فقد بدا لي أن الصعوبة في ممارسة النصوص القديمة لا تقف عند غرابة الألفاظ والتراكيب . ولكن جزءا كبيرا منها يرجع إلى طريقة تصور هؤلاء الشعراء القدماء للأشياء . فمن الواضح أنها تختلف اختلافا كاملا عن طريقة تصورنا لها ، لاختلاف البيئة زمانا ومكانا ، ولتغير القيم الأخلاقية والاجتماعية تبعاً لذلك . ولهذا كان شرح المفردات والأساليب وحده لا يكفي لفهم الشعر وتذوقه . هذا إلى أن بعض الدارسين قد لا يعنيه فهم الشعر نفسه من ناحيته البلاغية والفنية ، إذا كان قصدهم إلى الدراسات التاريخية أو الاجتماعية . وأمثال هؤلاء يستطيعون الاستغناء عن النص بالترجمة النثرية .

وقد حرصت في نثرى لهذا الشعر على أن أحتفظ ما استطعت بحجوه وبتأثيره ، فجربت في هذا السبيل كثيراً من الأساليب . حاولت أن أحتفظ في النثر بقافية الشعر ووحدة البيت ، كما فعلت في القصيدة ( ١ ) . ولكنني رأيت أن التقيد بالقافية يحد من حريتي في الشرح والتوضيح ، فغيرت القافية كلما استعصى على المضى فيها ، كما فعلت في القصيدة ( ٢ ) .

(١) وقد أثبت الناشر في مقدمته أن هذا الشرح ليس لشعبي ، وأن عمل ثعلب في الديوان لم يتجاوز رواية النص ، لأنه لاحظ أن الشرح لا يمتثل مع النص في بعض الأحيان . ولذلك رجح عنده أن يكون هذا الشرح منقولاً عن نسخة أخرى من غير رواية ثعلب .



ولكنى تبذنت مع ذلك أن الصعوبة لا تزال قائمة ، وأن مثل هذا النثر على قرابة من اللغة الشعرية في التنعيم لا يؤدي الفائدة المرجوة منه ، بتقريب هذا الشعر من المعاصرين وإعانتهم على تذوقه . ولذلك حاولت محاولتى الثالثة بتقديم النثر في شكل مجموعات ، تصور كل مجموعة منها عددا من الأبيات المترابطة المعنى . ورأيت أن هذه الطريقة تسمح لى بإبراز مواطن الجمال ولفت القارئ إلى دلالات بعض الأبيات . وقد فعلت ذلك في القصائد ( ٣ — ١١ ) . ولكنى عدت آخر الأمر إلى الاحتفاظ في نثرى بوحدة البيت ، مع الإبقاء على طريقتى السابقة في إبراز الصلات بين الأبيات ، والتنبيه إلى تنقل الشاعر بين مختلف الأغراض ودلالات هذا الانتقال .

وتركت كل هذه المحاولات ، فلم أجد إليها لتوحيد شكلها وردها إلى نمط واحد ، فقد ظلت حتى الآن مترددا في التفضيل بينها وفي ترجيح إحدى هذه الأساليب على الأساليب الأخرى ، لأن لكل منها مزيته . فعرضتها كما هي ، وتركت الحكم في المفاضلة بينها للقارئ .

( رابعاً ) ووضعت في آخر الديوان فهرس للمفردات اللغوية وللأعلام والأماكن والأغراض والمعاني ، لتيسير الانتفاع الكامل بالنص الشعري . كما وضعت جدولاً لتصحيحات النسخة لأوروبية ، ولما بينها وبين هذه النسخة من مخالفة ، حتى لا أفرض فهمي على القارئ .

\* \* \*

وقد ساعدنى في إخراج هذا الكتاب جماعة من الأصدقاء . ففضل الأستاذ شوقي أمين بمعاونتى في مراجعة مسودات الطبع ، وأسدى إلى كثيراً من الآراء النافعة التى اقتنعت بكثير منها وأخذت به . وفضل الزميل الأستاذ محمد أبو الفرج المعيد بقسم اللغة العربية في جامعة فاروق بوضع الفهارس اللغوية للديوان ، كما فضل محمد افندى عبد اللطيف الشويمى الطالب بليسانس الآداب بوضع فهرس الأعلام والأماكن والقبائل والأيام . وفضلت الآنسة عزة كرامة ، المتخرجة في قسم اللغة الانجليزية بجامعة فاروق ، بترجمة المقدمة الألمانية للمستشرق جابر في الطبعة الأوربية . فألى هؤلاء جميعاً أقدم شكرى الخالص .

وأخيراً ، فقد يكون من المفيد أن أضع بين يدى القارئ ترجمة لمقدمة جابر في الطبعة الأوربية للديوان . فهى — على ما فيها من نفع — درس خلقى رفيع فى إنكار الذات ، والتفانى فى خدمة العلم ، وحمل أمانته حتى الموت .

رمل الاسكندرية ١٠ فبراير سنة ١٩٥٠

محمد حسين



## مقدمة الطبعة الأوروبية لديوان الأعشى

لرودلف جاير

تمكنت في نفسى فكرة نشر أشعار الأعشى ميمون منذ أكثر من أربعين عاماً . فبدأت وقتئذ في جمع كل ما يتعلق به، واستحضرت نسخاً من مخطوطات ديوانه في ليدن والقاهرة . ولكننى حين علمت أن ثوريك Thorbecke يستعد لنشر هذا الديوان، وأنه فوق ذلك يمتلك صورة للمخطوط الإسكوريالى، حين علمت بذلك وضعت كل ما جمعت تحت تصرفه . فأخذ بعضه، ثم طلب منى ما جمعته من أساس البلاغة للزخشرى، فأرسلته إليه . وهو يكون الآن جزءاً من مخططاته في هذا الموضوع . ولكنه توفى للأسف بعد ذلك، قبل أن يتخطى المرحلة الأولى من أبحاثه، وقبل تكملة مجموعته .

وفي ١٧ فبراير سنة ١٨٩٠ أرسل إلى أوجست مولير August Muller من كونيجزبرج خطاباً، يعرض على فيه إتمام مابدأه ثوريك من ديوان الأعشى، إذ أخذ على عاتقه مهمة إصداره بمعاونة سوكين Socin بعد أن عين خلفاً لثوريك في هل Halle، فقبلت عرضه . ثم أحال على رئيس الجمعية الشرقية والألمانية المجموعات المتعلقة بالأعشى والمجموعتين اللتين تعرفان في مكتبة الجمعية بـ Ms.Th- A.30، بعد مشورة مولير وموافقة أرملة ثوريك، وبذلك أصبح في حيازتى المخطوط الإسكوريالى، الذى هو أساس الجزء الأكبر من هذا الكتاب . وسيأتى الكلام عنه بإسهاب . كما أصبحت فى حيازتى مخطوطات ثوريك الموجودة بالملزمة الثانية، وهى تتكون من ٣٦٦ صفحة، وأكثرها أوراق منفصلة فى حجم الفلسكاب duodez.quart.Oktav . وتكون الأوراق المحصورة بين رقم ٢٧٧ و ٣٥٣ كراسة واحدة مجلدة، فيها مقارنات بين المخطوط فى نسخ باريس وليدن وستراسبورج، كما تحتوى الصحيفة ٣٥٤ وما بعدها إلى ٣٦٦ على معلومات شتى عن خطوط أخرى . أما الأوراق المنفصلة من ١ إلى ٢٦، ومن ١٧١ إلى ٢٧٦، فتحتوى على ملاحظات متباينة غير مرتبة . وتحتوى الصفحات من رقم ٢٧ إلى ٢٧٠ على ملاحظات أخرى وبيانات، قد رتب ترتيباً أبجدياً حسب قوافى الأبيات . كما أن الجلفة الخارجية للكراسة التى سبق ذكرها، والتى استعملت بعد انفصالها كغطاء للمجموعة كلها، تحمل كذلك بعض الملاحظات . وقد كانت جميع هذه الملاحظات توافق فى أغلب الأحيان آرائى الشخصية، ولكنى مع ذلك سررت، لأنها أتاحت لى فرصة مراجعة مجموعتى وتمحيصها . ومن الواضح أننى توسعت فى أبحاثى خلال السنوات السبعة والثلاثين الماضية، وأضفت إليها كثيراً من الزيادات . وقد اجتمع لى من البحث عن آثار الأعشى فى مختلف المصادر قدر لا بأس به، وظهر لى المركز العظيم الذى يتمتع به هذا الشاعر فى جميع العصور بين العلماء، فركزه كشاعر يأتى بعد امرىء القيس مباشرة .

يضاف إلى كل ذلك أن مجموعة من زملائى وضعوا تحت تصرفى كل ما جمعوه عن الأعشى، كما أنهم أرسلوا إلى مجلدات مكتوبة باليد من مقتطفات صعب على الحصول عليها .

وقد كانت الصعوبة الكبرى التى اعترضتنى ناتجة عن رداءة حالة المخطوط الإسكوريالى العظيم القيمة، مما وقف عقبة فى سبيل قراءته . وقد تولانى اليأس مراراً بعد ما عانيت فى سبيل قراءته، فقررت — كمحاولة أخيرة — أن آخذ بعض القصائد



المنفردة من المخطوط الاسكوريالى — وكان لدى منها مايكفى — وأن أقارنها بقصائد أخرى فى نفس المعنى من أشعار الأعشى الأخرى . ثم إننى حاولت ، بفحص الشرح والتوضيح المرافقين للشعر فى نفس المخطوط وفى مخطوطات أخرى ، أن أفهم طريقة الشاعر فى التعبير . وعلى هذا النحو تكون كتابى « قصيدتان للأعشى — فىنا ١٩٠٥ ، ١٩١٩ » . ومع ما يبدو لى من النقص فى هذا الكتاب ، فأنا مدين له بالمعلومات الكثيرة التى استفدتها من العمل فيه ، وبأنه كان سبباً فى لفت نظرى إلى عملى الأساسى ، فتشجعت واستأنفته مزوداً بقوى جديدة . وقد كان السير تشارلز لايل Sir Charles Lyall هو السبب فى تحمل هيئة جيب التذكارية E. J. W. Gibb Memorial نفقات الطبع . فبدى به فى خريف ١٩٢٢ ، ولم يصادف أى تعطيل يذكر ، حتى عندما أصبت بشلل فى جانب جسمى الأيمن أقعدنى حتى اليوم . وأنا أرجو أن لا يؤثر هذا المصاب كثيراً على عملى ، وأن لا يترك به آثاراً ملحوظة .

وإنى لا أعجز عن شكر جميع من تكاتفوا معى على إتمام هذا العمل الشاق ، فعددهم الكبير يحول دون تسميتهم ، وإن كان أغلبهم قد ذكروا فى فهرس الكتاب . وأحب أن أعبر عن عظيم امتنانى لهيئة جيب التذكارية ، لتحمل نفقات الطبع . كما أننى أشكر من أعماق قلبى جميع أصدقائى وتلاميذى الذين ساعدونى فى هذا العمل الشاق بمختلف الوسائل ، وخصوصاً الأستاذ الدكتور براو Braw ، الذى أعاننى أنا المقعد بكل ما أوتى من قوة ، والأستاذ الدكتور كوفالسكى Kowalski فى كراكو Krakau ، الذى راجع النص العربى وأضاف إليه نصائح عملية مفيدة ؛ وكذلك السيد كرنكو Herr Krenkow فى بكنهام Beckenham ، الذى لم يدخر وسعاً فى أن يمنحنى من قراءاته المتعمقة آراء جديدة ، والأستاذ بيفان Bevan من كمبريدج Cambridge ، الذى أمدنى بمقترحات جلية لإصلاح النص الشعرى وتفسيره . فألى هؤلاء أتقدم مرة ثانية بوافر الشكر ، كما أذكر بالخير مرة أخرى دار هلتزهاوزن للطبع Holzhausen ، التى أتمت عملها بكل عناية ودقة .

ر . جايير R. Gayer

### « حاشية »

وصلنى فى يوم ٢٤ يناير سنة ١٩٢٨ ، ومجلدى لم يخرج بعد من المطبعة ، خطاب من ميمون عبدالعزيز ، القارىء العربى بالجامعة الإسلامية بألجيرا Aligarh ( U.P. India ) ، يعرفنى فيه بأنه فى أواخر ديسمبر سنة ١٩٢٧ وجد فى مكتبة المدينة . برامبور Rampur مخطوطاً غير مضبوط بالشكل ، يحتوى على ٣٣ قصيدة للأعشى ، وبأنه سيقارن هذا النص بما جاء فى كتابى وإنى أتمنى أن أخص ملاحظاته فى الطبعة الثانية لكتابى بما تستحقه من التقدير ، وأشكره شكراً صادقاً على صنيعه هذا .

### كيفية وضع وإنشاء الكتاب

وضعت تحت تصرفى لهذا المجلد من أشعار ميمون الأعشى الكتب والمخطوطات الآتية :  
المخطوط الاسكوريالى : أمكننى استعماله من إحدى الصور الشمسية من مخطفات ثوريك لدى جمعية الشرق الألمانية . ولقد



ساعدنى على قراءة بعض الأوراق غير الظاهرة الصور التي التقطها بـ P.Sanchez سانشى في الإسكوريال ، والتي وصلتني عن طريق هيئة جيب التذكارية . ولما كان شرحا كاسيرس Casiris وديرنبورج Derenbourg غير وافيين ، ولا يخلوان من أغلاط ، فقد وجدت نفسى مضطرا إلى الاعتماد - قدر المستطاع - على هذا المخطوط القديم الوافى في محتوياته ، كي أقدم نسخة دقيقة تعتمد على الشرح السابق ذكره .

ويتكون المخطوط من ١٣٤ ورقة مكتوبة من وجهيها . ويحتوى الوجه الأول والثانى للمخطوط على ١٩ سطرا ، أما الباقي فيتكون من ١٨ سطرا فقط . وعلى ذيل المخطوط الأصيل كتب بين قوسين ( ) بخط يدل على أنه لمكتب أوروبى من القرن الثامن عشر ( قد يكون هو كاسيرس ) وبأرقام إفرنجية ، تعداد للصفحات يغير الرقم الصحيح . وقد نتج الخطأ من أن عدد الصفحات في هذا التعداد - وهو ١٣٩ - قد دخلت فيه أربع صفحات كانت في مقدمة المخطوط ، ثم سقطت منه الصحيفة رقم ٣١ فلم تلاحظ عند العد . ولم يلاحظ ديرنبورج ذلك ، فنقل الرقم غير الصحيح في فهرسه . أما انثناء الفرخ فلا يظهر في الصورة الشمسية لعدم وجود أرقام بكل وجه . ولكن الظاهر أن الأفرخ كانت مطوية خماسيا ، كما هو الحال في كتب الشرق العربى . وعلاقة الورقة ١٠٨ ب ( التى هى فى الواقع ١٠٣ ب . انظر ص ١٧٣ س ١٤ ) بالقصيدة ١٨ ، التى تقع فى الكراسى السابعة ، تدل على ذلك . لأن هذه القصيدة تقع فى الورقة ٦٨ ( التى هى فى الحقيقة ٦٣ ) ، أى فى الكراسى الخماسية السابعة ، فى حين أنها تصبح فى الكراسى الثامنة إذا كان الطى رباعيا ، وفى السادسة إذا كان الطى سداسيا<sup>(١)</sup> . وإذا كان مقياس الصورة الشمسية يطابق الأصل ، كان طول الورقة ٢٣٣ مم وعرضها ١٦٢ مم .

ولا يمكن معرفة مادة الورق من الصورة الشمسية ، ولكن من الجائز جدا أن يكون من ورق الخرق ( الكُنهة ) . أما الكتابة ، فقد أصابها ضرر كبير بسبب آثار الحريق ، الذى أدى إلى إخفاء معالم المثلث الأعلى للناحية الخارجية بكل ورقة ، وكذلك الكتابة حتى السطر الرابع من الداخل . ثم إن الماء الذى استعمل فى إخماد النار قد جعل الخط الملاصق للجزء المحروق غير مقروء إلا بصعوبة كبيرة . كما أنه أثر فى بعض المواضع على السطر الأخير من الجزء الأسفل . أما العنوان فقد حفظ من التلف بسبب وجود أوراق فوقه أو جلدة قديمة له . أما الصفحات الست الأخيرة للكراسى ١٤ فكانت فريسة للهب . وبذلك ضاعت نهاية المخطوط ، وضاع معها إمضاء الكاتب وتاريخ الكتابة .

ويبدأ المخطوط من الصفحة ٥ ب ( التى هى فى الحقيقة ١ ب ) . وقد وزعت الكتابة على مساحة الصفحة بطريقة تجعل البيت الواحد من الشعر المكتوب بخط كبير يحتل عرض الصفحة كلها ( ١٣٠ مم ) فى مجموعات ثنائية غالبا أو أكثر ، بينما يحتل الشرح المرافق للنص مساحة أصغر عرضها ١١٠ مم بخط أصغر . ونهايات السطور فى الشعر وفى الشرح منسقة تنسيقا دقيقا ، مما أدى إلى تطويل القافية فى الأبيات القصيرة ، حتى تتساوى مع السطور الأخرى ، فى حين أن الكاتب لم يعن بالفصل بين الشطرتين فى الأبيات .

( ١ ) الكلام هنا غير مفهوم لى . فليسطر ١٤ من صحيفة ١٧٣ الذى يشير إليه فى الطبعة الأوروبية ، والذى يقع فى ص ١٠٨ فى الأصل . هو نهاية الحديث عن منافرة عامر وعلقمة . وقد كان الطبيعى أن يلى ذلك القصيدة ١٨ ( التى تقع فى ص ٦٨ فى الأصل ) ، لأنها فى تنفير عامر على علقمة ، فالكلام السابق مقدمة لها . ولست أعرف وجه استدلاله بهذه الصلة على أن الورق مطوى طيا خماسيا .



أما الملاحظات التمهيدية لكل قصيدة فقد كتبت بنفس الخط الصغير . والخط الذي كتب به المخطوط هو خط النسخ العربي القديم جدا . وهو يدل على يد متمكنة مبدعة . ولكن شيئا من عدم العناية يظهر قرب نهاية المخطوط ، نتيجة الملل أو التعب . وكذلك يظهر عدم العناية في الخط الذي كتب به العنوان ، وهو يحمل طابع العصور القديمة جدا ، كما يبدو من ملاحظة العين في لفظ ( صنعة ) ، مما جعل خبيرا مثل جرومان Grohmann يحدد تاريخ المخطوط بالقرن الرابع على الأكثر ، ويفصل وضعه في القرن الثالث الهجري . كما أن المخطوط الشعري والمقدمة والتفسير كلهما مشكلة تشكيلا تاما حسب المتفق عليه في العصور الأولى ( فتستعمل مثلا العلامة ٢ بدلا من ٣ ، ٤ بدلا من ٥ ) ، وهنا أيضا دليل على ما لوحظ من أن التشكيل يعطى عناية أقل من النص ذاته ، وهذا ظاهر في التفسير ، حيث يوضع السكون بدلا من حركة الإعراب . كما يلاحظ وضع التشديد بدلا من قاعدة اللومير ( ? ) Laumir regeln فتطول غالبا بالميم<sup>(١)</sup> . وتظهر دقة الكاتب في أنه يترك الكلمات أو الجمل غير المفهومة لديه بدون تشكيل . ومع هذا فلا يجب أن يظن أن التشكيل غير قابل للطعن في أغلب الأحيان . ويعرض لنا الشك أيضا حينما يتناول التحريف الحروف المتقاربة في الرسم ، كالتحريف بين الضاد والظاء وكل هذا دليل قاطع على وجود أصل قديم ، حينما كان رسم الضاد والظاء متقاربان ، فكانا يرسمان هكذا b ، b ، إلى أمثال هذا التحريف . ثم إنه من العسير جدا التمييز في الحالات الفردية بين الدال والراء والواو .

وعنوان المخطوط موزع كالآتي :

سفر فيه شعر الأعشى و ( هو ميمون )  
بن قيس بن جندل  
من صنعة أبي العباس أحمد بن يحيى  
المنبوز بشعلب رحمه الله  
وهو لعل بن زيد بن محمد بن يعيش الأسطواني ( ? )  
وفقه الله وأرشده

ثم . . . . .

ثم تصير من بعده رحمه الله لحفيده علي بن جعفر بن علي بن زيد وفقه الله وحرزه فالشراء في العشر الوسط من ذى القعدة عام أحد وعشرين وستمائة .

أما السطر الذي يعود على المالك الثاني فقد كشط أولا ثم محى بعد ذلك .

ويحتوى المجلد على ٧٣ قصيدة بالخط الكبير ، من القصيدة رقم ١ إلى ٤٢ ، ومن ٤٧ إلى ٧٦ ، ثم القصيدة ٧٧ إلى البيت ٢٦ منها . ( في حين أن القصائد من ٤٣ إلى ٤٦ كتبت بالخط الصغير ) . والذي يدل على أن العناية لم تكن في إيجاد مادة دقيقة الشكل موحدة المنظر هو التشابه الذي يبدو في بعض القصائد بتكرار بعض الأبيات ، كالذي نجده بين القصيدتين ( ٥١ = ٦١ ) ، ( ٦٠ = ٧٢ ) . وقد ذكر جامع الأشعار في مقدمة بعض القصائد أسماء الرواة الذين اعتمد عليهم في نقل تلك القصائد ، أمثال

(١) لأعرف ماذا يقصد بقاعدة اللومير Laumirregeln .



أبي عمرو بن العلاء في القصائد ٦ ، ١١ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٥٢ ، ٦٥ ، ٦٦ ، وأبي عبيدة في القصائد ١ ، ٢٩ ، ٣٤ ، ٥٥ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠ ، وأبي عمرو الشيباني في القصيدة ٥٦ . أما في القصيدة ٢٩ فقد أشار فيها إلى اسم راويتين ، وهما أبو عبيدة وأبو عمرو بن العلاء . وهذه الملاحظات مكتوبة بالخط الكبير ، ماعدا الملاحظة المرافقة للقصيدة ٥٥ . أما رواية القصائد الأخرى فلم يشر إليهم جامع الديوان .

والمقدمات التمهيدية والشروح التي ترافق النص الشعري لقصائد ميمون وافية في البداية ، وتكثر تدريجياً بدرجة كبيرة . ولكنّها تأخذ في الانقضاء عند النهاية ، فلا نجد سوى تفسير لبعض المفردات . وكثيراً ما نصادف معلومات تاريخية وافية تبعث جدتها على الدهشة ، مثل أسطورة طسم وجديس ، ومنافرة عامر وعلقمة ، ونبا الحرب بين هراكليوس Heraklios وكسرى أبرويز ، وواقعة ذي قار ، ونحو ذلك . ولا شك أن هذا المخطوط كان يمكن أن يكون كاملاً في نوعه لولا كثرة ما فيه من الفجوات . أما عن تشعب معلومات الجامع وسعة اطلاعه فنظهر في فهرس الرواة المرافق للمخطوط .

ثم إن الشرح لا يهتم — كما هو الحال في معظم شروح الدواوين — بالمفردات والإعراب فقط ، بل يتعداها إلى معلومات فياضة واسعة نادرة . فكثيراً ما يتمثل في شرحه بأبيات من شعراء كثيرين فيهم من لا نعرفه . بل لقد يذكر في نص الديوان الشعري رجزاً للأعشى في بعض الأحيان .

وقد ذكر في عنوان المخطوط أن أشعار ميمون الأعشى من صنعة ثعلب ، فتوهم كاسيرس وديرنبورج أن التفسير من صنع ثعلب أيضاً . ولقد ظننت أنا هذا في بادئ الأمر ، مما أدى إلى الخطأ فيما ذكرت في الغلاف الداخلي للكتاب في الصحيفة رقم ١ . ولكني لم أكّد أقدم في عملي بالديوان حتى تبين أن الشرح لم يكن يرافق النص الشعري لثعلب . والأسباب التي دفعتني إلى هذا الرأي جلية إذا درست الملاحظات بدقة . وسأجملها فيما يلي :

١ — كثيراً ما يتناول التفسير البيت بقراءة مخالفة لنص ثعلب الشعري ، فمثلاً :

القصيدة ( ١ ) ذكر فيها البيت ( ٣٣ ) هكذا ( آلت طليحا ) بينما هي في التفسير ( آضت طليحا ) .

» ( ١٢ ) نجد في البيت ( ٢٠ ) كلمة ( وتَبَطُنُ ) .  
» ( ١٦ ) » ( ٤٢ ) ( بأسد خفية وصعاد )  
ويدل التفسير في الموضعين على أنه يتبع نصاً آخر غير نص ثعلب (١) .

» ( ١٧ ) في البيت ( ١ ) نجد ( الظهيرة ) بينما يتناول التفسير الكلمة على أنها ( الوديقة )

والبيت ( ١١ ) » ( أجرد ) » » » ( أجرد )

القصيدة ( ٢٨ ) في البيت ( ٣٢ ) » ( دياراً ) » » ( دياراً )

» ( ٣٢ ) » » ( ٩ ) » ( عانس ) » » ( عابس )

والبيت ( ٢٩ ) » ( تلاحق ) » » ( تلاحق )

القصيدة ( ٣٥ ) في البيت ( ١١ ) » ( مرجاً ) » » ( مرجلاً )

(١) لأنه يقول في الشرح ١ : ٣٣ ( . . . ويروي وتبطن بفتح التاء عن أبي عبيدة ) . ويقول في الموضع الثاني ٢ : ٢٠ ( . . . ويروي بأسد خفية وصعاد ) ، فهو يفترض في الحالتين أن رواية الشعر في النص تخالف هاتين الراويتين ، مع أنهما في الواقع تتفقان معهما . وهذا يدل على أن الشرح يتناول نصاً مخالفاً لنص ثعلب .



والقصيدة (٣٦)، يشير فيها عند شرح البيت (٣١) إلى (تخفف) مع أن هذه الكلمة لم تذكر في النص الشعري . واختلف بين النص والشرح على هذا النحو كثير جداً .

٢ — كثيراً ما يسير الشرح في سياق القصائد على نظام مخالف لترتيب نص ثعلب . فنجد في القصيدة (٢٣) مثلاً أن تفسير الأبيات يجرى على هذا الترتيب ( ٢٣ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٨ ) . ونجد كذلك في القصيدة (٣٥) أن البيت (٢٣) يأتي بعد البيت (٢٤) . وكذلك يختلف ترتيب الشرح في القصيدة (٥٣) في الأبيات ( ٩ — ١٣ ) . وفي القصيدة (٣٤) نرى البيت ٤ يشابه ٣ ، مما يدل على أن النص الذي يتناوله الشرح ليس به البيت ( ٤ ) <sup>(١)</sup> . ثم إن قصة المنافرة وضعت في الشرح بين القصيدتين ٣٧ ، ٣٨ مع أنها لا تتصل بهما أدنى اتصال ، وذلك بدلاً من جعلها مقدمة للقصيدتين ١٨ ، ١٩ . ومع كل ذلك نرى أنه توجد بعض المطابقة بين التفسير وبين نص ثعلب .

٣ — يلاحظ أن أكثر الرواة وعلماء اللغة الذين ذكروا في التفسير من البصريين ، مع أن المعروف أن ثعلباً علم من أعلام الكوفيين . وحتى إذا فرضنا أن هذا العالم الكبير لا يتعصب لمذهبه ، فيذكر أسماء رجال لهم منزلتهم في البصرة ، مثل أبي عمرو ابن العلاء والأصمعي وأبي عبيدة ، تلك الأسماء التي ذكرت مراراً في التفسير ، فإنه ليس من المعقول أن يهمل الإشارة إلى أعلام الكوفة أمثال الفرّاء والكسائي إهمالاً كاملاً . هذا وليس من السائع ولا المقبول أن يذكر رئيس المذهب المخالف لمذهبه بمثل هذه الكثرة ، خصوصاً وأن هذا الرئيس ( وهو ابن دُرَيْد ) يصغره بعشرين عاماً . مع أن اسم ثعلب لم يظهر في التفسير كله إلا ثلاث مرات فقط . ( ص ١٢٩ س ٥ ، ١٦٣ : ٢ : ١٨٨ : ١ ) وقد ذكر في هذه المواضع ذكراً عابراً . وفي مقابل ذلك نجد أن الكتاب الوحيد الذي ذكر فيه ثعلب من كتب البصريين هو كتاب العين للثعلبي .

على أننا إذا نفينا عن ثعلب أي صلة بالتفسير — على ضوء ما قدمناه من قرائن — فستظل أمامنا مهمة البحث عن صاحب هذا التفسير . وليس يسعنا إلا أن نذكر آسفين عجزنا عن حل هذه المشكلة ، لأنه لم يذكر أي اسم مع العنوان ، كما أن نهاية الكتاب قد فقدت . ولكن من الجائز أن يكون صاحبه أحد اللغويين الأندلسيين الذين ارتقوا بعلم اللغة في الغرب عند أواخر القرن الثالث وأوائل القرن الرابع ( مدارس فلوجل اللغوية ص ٢٥٦ وما بعدها Flugel, Gramm, Schulen ) . وربما كان له يد في المخطوط الإسكوريالي . فالتأليف بين نص ديوان ثعلب وبين التفسير المبني على رواية البصريين يلائم الاتجاه الأسباني ، الذي كان يميل إلى جمع المعلومات وتهذيبها . هذا — على ما أرى — هو كل ما يمكن معرفته عن شخصية المفسر . أما عدم موافقة الشرح لنص ثعلب ، واختلف الذي نجده بينهما في بعض المواضع ، فهذا ما لا نعلمه . وعلى العموم ، فإن من المرجح جداً أن يكون هناك نص آخر يسير مع التفسير ويلأئه أكثر مما يلأئه نص ثعلب . وقد يبدو لنا أن نتساءل بعد ذلك إن كان من الجائز اعتبار الخط دليلاً على التفرقة بين التفسير والنص ، فنعتبر الخط الكبير لثعلب ، والخط الصغير للمفسر . ولكن هذا الفرض لا يلبث أن يضعف حين نلاحظ أن المقدمات مكتوبة بالخط الكبير ، ومعنى ذلك أنها ينبغي أن تكون لثعلب ، وهو ما لا يجوز ، لأن الأسماء التي ذكرت للاستشهاد بها ليست من مذهب ثعلب كما أسلفنا . أما عن النص الشعري فهو لثعلب لاشك في ذلك . وكل ما عداه فهو من عمل الشارح ( عند ذكر الشعر سأرمز له بحرف E — وهذا فيما عدا الخط الصغير — أما الباقي فسأرمز له بحرف E<sup>k</sup> )

(١) يقول في شرح البيت (٣) في الطبعة الأوربية ( وروى آخر : وأري الغواني لا يواصلن امرءاً فقد الشباب وقد يصلن الأمردا ) مع أن هذا هو البيت (٤) في نص ثعلب وهذا يدل على أن البيت الرابع غير موجود في النص الذي يتناوله الشرح .



مخطوط دار السكتب المصرية في القاهرة ( فهرست ٤ / ٢٤٠ ) : وقد أمكننا استعماله من نسختين قام بنقلهما مصريون ، الأولى منهما في مكتبة جامعة ستراسبورج تحت الرمز S P 2 ، والثانية في ساخو . وقد وضعت الأولى تحت تصرفي . ولست أرى داعيا للإطالة في شرح هذا المخطوط ، فالفهرس مطبوع وفي متناول اليد . على أن الخط لا يكاد يتميز لقدمه . ويحتوي هذا المخطوط على مجموعة من ١٥ قصيدة لرواة غير معروفين . وترتيبها كآتي حسب أرقامها في كتابي هذا : ١٥ ، ١٢ ، ٥٥ ، ١٢ ، ٧٨ ، ١٧ ، ٣ ، ٤١ ، ٧٩ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٧٧ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٢ . أما ترتيب الأبيات في القصائد فيمكن معرفته من الملاحظات المدونة في ملحقات الديوان . أما القراءة فتتفق غالبا مع ماورد لأبي عبيدة ، ولكنها تخالفه في بعض الأحيان . ولذلك كان من الصعب البت برأى قاطع في شخصية الكاتب . والنص غير مضبوط بالشكل . أما مقدمات القصائد فتقتصر على « وقال أيضا » ، كما لا يوجد به شرح أو ملاحظات قصيرة . وسأرمز لهذا المخطوط بحرف C بينما أرمز بـ C<sup>a</sup> لمخطوط ستراسبورج ، وبـ C<sup>b</sup> لمخطوط زاخو .

مخطوط جامعة ليدن (Gr,2023) : لا يختلف هذا المخطوط عن مخطوط القاهرة إلا في بعض الأخطاء الناتجة عن النقل وقد نقلت عن الأصل سنة ١٢٩٦ بالمدينة . ولم يذكر شيء آخر عن الأصل الذي نقلت عنه . ومحتوياته هي نفس محتويات مخطوط القاهرة . وسأرمز لهذا المخطوط بالحرف L

مخطوط مكتبة باريس (Suppl.Ar2168) وقد استعنت به في مخطوط ساخو وثوريك . ونجىء التعليقات في هذا المخطوط في نهاية بعض القصائد . وقد طبعتها في أول ملحقات هذا الكتاب . وعلى العموم ينطبق هذا المخطوط على مخطوطي القاهرة وليدن . وسأرمز له بالحرف P . وتكون مخطوطات القاهرة وليدن وباريس تلك المجموعة التي أسميها بالديوان الصغير لتشابه محتوياتها . ولما كان جامع هذه القصائد خمسة عشر لم يذكر ، نرى أنفسنا مضطرين إلى الترجيح فيما يتعلق بشخصيته . ولقد ذكر بن النديم صاحب الفهرست أن جامعي أشعار الأعشى ميمون هم ثعلب ( ص ٧٤ ، ١٥٨ ) ، وأبو بكر بن الأنباري ( ص ٧٥ ) ، والسكري ( ص ٧٨ ) ، وأبو عمرو الشيباني ( ص ١٥٨ ) ، والأصمعي ( ص ١٥٨ ) ، وابن السكيت ( ص ١٥٨ ) ، والطوسي ( ص ١٥٨ ) . وذكر العيني<sup>(١)</sup> ( ج ٢ ص ٢٩٣ س ١٤ ) أبا القاسم الأمدى . وأشار ابن خير<sup>(٢)</sup> إلى ابن دريد ( ط . كودرا ص ٣٩١ ) . وبين هذه المجموعة من الأسماء لا نجد إلا اسما واحدا يمكننا اعتباره إذا فكرنا في جامع الديوان الصغير ، وذلك هو الأصمعي ، الذي اشتهر بأمانته في نقل الأشعار القديمة . ولقد أشار ديروف Dyroff في كتابه عن تاريخ نقل ديوان زهير ص ١٣ إلى أن من بين الـ ١٨ قصيدة الموجودة في شرح الأعم<sup>(٣)</sup> يمكنه التصريح بأن الـ ١٦ قصيدة الأولى فقط هي الصحيحة ، بينما تحتوي مجموعة ثعلب لديوان زهير على ٤٢ قصيدة . لذلك يمكننا أن نظن أن الأصمعي هو جامع الديوان الصغير لشعر الأعشى غير أن القصيدة ٨٢ المشكوك في صحتها لا يصح أن تلقى تتبعها على عاتق الأصمعي ، لأنها مذكورة في ذيل المخطوط ، ومن الجائز أن يكون شخص آخر قد أضافها فيما بعد . وتضم هذه المجموعة كذلك فيما تضم القصيدة ١٥ ، وهي تشمل على بعض الأبيات التي تبدل على تبعية قرشية ( الأبيات ٣٤ — ٣٩ ) ، وهذا دليل على أن القصيدة بحالتها الراهنة قديمة جدا ، وعلى أن جامع الديوان الصغير قد وجدها على هذه الحالة فنقلها بأمانة . غير أن أحوال جاهلية العرب ليست واضحة كل الوضوح

(١) هو بدر الدين محمود بن أحمد بن موسى بن أحمد العيني ( ٧٦٢ — ٨٥٥ هـ ) كان مؤرخا ومحدثا . وأصله من حلب ، ومولده في عينتاب ، وإليها نسبته . تنقل بين حلب ومهر ودمشق والقدس . وتوفي في القاهرة . وأشهر كتبه ( عمدة القارى في شرح البخارى ) طبع في الاستانة سنة ١٣٠٨ في ١١ جزء .

(٢) هو محمد بن خير بن عمر من علماء القرن السادس في الأندلس ( ٥٠٢ — ٥٧٥ هـ ) . كان مقرئا نحويا لغويا أدبيا . وكتابه الذي يشير إليه جابر هو فهرست ما رواه عن شيوخه من الدواوين المصنفة في ضروب العلم وأنواع المعارف . طبع ضمن المكتبة الأندلسية في مدريد .

(٣) هو الأعم الفتوى من علماء اللغة الأندلسيين في القرن الخامس .



الآن . فإذا صادفتنا أبيات . شتوك في صحتها ضمن قصيدة مقطوع بصحتها ، كان من المجازفة أن نقطع فيها برأى . والأقرب إلى الصواب عندئذ أن يقتصر عملنا على دراستها . ومع كل ذلك فنحن غير واثقين من أن الأصمعي هو حقيقة جامع الديوان الصغير . وبعد ، فالأبحاث التي قام بها كرنكوف لم توصله إلى مجموعات أخرى لشعر الأعشى ميمون . وعلى ذلك فالخطوط الأربع الذي ذكرتها هي أم كتابي هذا .

غير أن الخطوط الثلاثة ( ثعلب ،  $E^k$  ، الديوان الصغير ) ليست في حالة جيدة . فالخط الاسكوريالى في الأولى قديم تصعب قراءته ، والخطوة الثانية لا يفهم منها شيء إلا بمساعدة التفسيرات التي تذكر في بعض الأحيان ، وأما الثالثة فهي ذيرة مضبوطة بالشكل ، ثم هي مع ذلك لا تحتوى إلا على  $\frac{1}{8}$  مافي النسختين الآخرين . لذلك لم اعتمد في  $\frac{1}{8}$  القصائد إلا على الخطوط الاسكوريالى ، الذي يتخلله تفسير لا يطابق سياق الأبيات في كثير من الأحيان .

وعلى هذا فإني أجد أن من المستحيل وضع نص واحد لهذا الكتاب . فالفجوات في نص ثعلب كثيرة ، والتفسير لا يفيد في هذه الحالة لأنه لشخص آخر . وقد جعلت الأسبقية لنص الديوان الصغير <sup>(١)</sup> ، حين تتفق القصائد التي يروها مع القصائد التي في نص ثعلب ولمكني قدمت  $E^k$  عليه حيث كان يوافق نص ثعلب على أنني اضطرت في حالات كثيرة جداً إلى مراعاة قصائد أخرى منفردة ذكرت في أجزاء ومجلدات متباينة ، وكان من الواجب في هذه الحالة أن تطابق إلى حد ما نص ثعلب . والنصوص المروية مختلفة ومتشعبة جداً . وعلى العموم فنص ثعلب هو الهيكل الأساسي ، فيما عدا الجزء الذي أدخل فيه  $E^k$  بعض القصائد التي لم يعرفها ( وهي القصائد ٤٣ — ٤٦ ) <sup>(٢)</sup> ، وفي الجزء الذي انفرد فيه الديوان الصغير برواية قصائد لم تصل إلينا من الخطوط الاسكوريالى <sup>(٣)</sup> . وسأميز المواضع التي أكملت في طبع النص العربي بوضعها بين قوسين ( ) إذا كانت قد أخذت من النص التفسيري ، أما إذا أخذت من مصادر أخرى فساضعها بين [ ] . وسأرمز بـ < > لما اعتمدت فيه على الظن . وسأشير في ملاحظاتي بملاحق الديوان إلى المواضع التي أكمل فيها النص من الديوان الصغير ، مبيناً مبلغ تمشية مع نص  $E$  . أما الفجوات التي تبقى بعد كل ذلك فسأشير إليها بصف من النقط . وقد فضلت أن أفصل النص الشعري عن تفسير الخطوط الاسكوريالى تيسيراً للقراءة والفهم . ولقد عثرت أثناء تنقيبي في الخطوط والمطبوعات المختلفة على أشعار كثيرة للأعشى لم يذكرها ثعلب أو الديوان الصغير لأسباب مختلفة ، فجمعت هذه القصائد في ملحق خاص كما جرت عليه العادة في مثل هذه الأحوال . وهذه القصائد لا تنقص في كميتها عن النص الشعري بكثير . على أن كثيراً من الأشعار التي تنسب للأعشى ليست لميمون ، بل هي لشعراء آخرين يشتركون معه في هذا اللقب ، ولكنهم ينتسبون إلى قبائل أخرى . ولذلك قسمت المقطعات ، بين ما يرجح أنه للأعشى ميمون ، وما يظن أنه لغيره ، وجعلت هذا الملحق بأقسامه المختلفة ذيلاً للديوان ، لعله يفيد القارئ . وقد أثبت البحث الدقيق أن بعض القطع المنسوبة للأعشى هي في الحقيقة من شعر خاله المسيب — وقد كان ميمون روايته — فالخط في هذه الحالة قريب غير مستبعد . ولذلك جمعت شعر المسيب ، وضممته إلى ذيل الديوان . وسوف أشرح القصائد التي جاءت في الديوان شرحاً أوفى في كتاب آخر مستقل ، أتناول فيه حياة ميمون وصناعته وشعره وقيمه الفنية ، وأوضح فيه طريقة جمع نص ثعلب ، وأضم إلى كل ذلك فهرس للكلمات وللأعلام وغير ذلك .

(١) يتكون الديوان الصغير كما أشار سابقاً من نسخ القاهرة وليدن وباريس ( C,L,P ) .  
(٢) وهي — كما ذكر عند كلامه على مخطوط الاسكوريال — مكتوبة بخط صغير ، يخالف الخط الكبير الذي كتبت به القصائد الأخرى .  
(٣) بمقارنة ما جاء في كلامه عن مخطوط الاسكوريال ومخطوط القاهرة يتبين أن القصائد التي انفرد بها الديوان الصغير هي القصائد ٧٨ إلى ٨٢ ، والجزء الأخير من القصيدة ٧٧ ابتداء من البيت ٢٧ إلى نهايتها . وقد أشار في كلامه عن مخطوط الاسكوريال إلى أن الصفحات الستة الأخيرة من الكراسة ١٤ كانت فريسة للهب



## الأعشى

### حياته وفنه

في أطراف هضبة نجد الجنوبية الشرقية - بإزاء مكة - واديان كبيران يمتدان من الشمال إلى الجنوب ، يسمى أحدهما وادي ( العرض ) والآخر وادي ( قرآن ) ، تجري فيهما الغدران وتفيض العيون ، فتنشر السائمة في المراعى المنبسطة ، ويكثر النخيل . ومن هذين الوادين يتكون الإقليم المعروف باليمامة ، يفصله عن الخليج الفارسي أرض البحرين مسيرة عشرة أيام ، ويتصل جنوبه الغربي بأطراف اليمن ، بينما يتصل في غربيه بأطراف الحجاز ، يفصله عن مكة مسيرة أربعة أيام . وكان هذا الإقليم مشهوراً بعذوبة مياهه ، وطيب لحومه ، وخصب مراعيه ، ووفرة حنطته ، وحلاوة تمره . وكان يمتاز عما حوله بحياة أقرب إلى الاستقرار . فقد نشأت فيه بعض القرى الصغيرة ، وانبثت خلاله بعض الحصون من عمارة شعبي ( طائم ) و ( جدريس ) البائدين <sup>(١)</sup> ، كالشقر ومُعْنِق والثُرْمَلِيَّة <sup>(٢)</sup> .

في هذا المكان استقرت قبائل بكر - تجاورها بعض بطون من تميم وعبد القيس - منتشرة فيما بينه وبين البحرين إلى أطراف سواد العراق . وفي قرية من قرى هذا الإقليم تسمى ( منفوحة ) ، على جانب وادي ( العرض ) ، نشأ شاعرنا ميمون بن قيس بن جندل ، في بطن من بطون ( بكر ) ، عرفوا بالفصاحة <sup>(٣)</sup> إسمهم بنو قيس بن ثعلبة .

ولم يحفظ لنا التاريخ شيئاً عن نشأة الشاعر الأولى . وجل مانعرفه أنه نشأ راوية لخاله المسيب بن عكس ، وهو شاعر رباعي من شعراء ضبيعة المقلين . ثم تنقطع عنا أخباره بعد ذلك ، فلا نراه إلا شاعراً مشهوراً مرهوب الجانب ، يطوف أنحاء الجزيرة العربية من أقصاها إلى أقصاها ، مادحاً الملوك والأشراف . أما محاولاته الشعرية المبكرة ، فلم يبق لنا منها إلا بعض أرجاز في الهجاء وفي التحضيض على القتال <sup>(٤)</sup> .

وقد اقترن ذكر الأعشى عند القدماء بشعر الحر ، فعده أشعر شعرائها بين الجاهلين . والواقع أن شعر الحر لم يحظ بعناية

(١) طسم وجديس من قبائل العرب البائدة كعاد وشمود . وقد أوردنا طرفاً من أخبارهم في شرح القصيدة (١٣)

(٢) كانوا يسمون هذه البقايا من حصون طسم بتلا ( بضم تين ، جمع بتيل على وزن فتيل ) . وهو بناء مربع مثل الصومعة ، مستطيل في السماء ، مبنى من الطين . وقد رآه المسلمون في القرن الثالث أو الرابع ، وذكر أحدهم أنه أدرك بتيلاً منها طوله ٥٠٠ ذراعاً . ولعل زرقاء اليمامة قد نظرت جيش تبع من أحدها . ومن هذه التبل بتيل حجر ( بنتح فسكون ) . وقد كان أهل اليمامة يتحصنون بهذه الأبنية في حروبهم كما نرى ذلك في حروب الردة ( فتوح البلدان ص ١٠٠ ) . وربما سموا هذه الأبنية قصوراً مبالغة في تقديرها ، لأن العرب لم تعرف العمارة والبناء

(٣) الأغاني ج ٩ ص ١٠٩

(٤) راجع القطع ٤٣ - ٤٦ ، ٥٠ الديوان .



ملحوظة من شعراء الجاهلية ، إذا استثنينا نفراً قليلاً ، منهم حسان بن ثابت وعكرى بن زيد وعلقمة بن عبدة . واست أقصد بذلك أن الجاهليين لم يقولوا شعراً في الخمر ، ولكني أريد أن أقول إن شعرهم في الخمر لم يكن مقصوداً لذاته ، وإنما كانت تذكر الخمر في مناسبات عابرة ، حين يشبهون رضاب صواحبهم بها ، أو يشبهون ذهولهم عندفراق الصاحب والأحباب بذهول شاربها ، فيقولون في ذلك البيت أو البيتين أو الثلاثة . فهي حمراء كدم الذبيح أو كدم الغزال ، وريحها كالسك ، وهي معتقة مما حمله التجار من هذا المكان أو ذاك من مصانع الخمر في الشام أو العراق .

كانت نعمة الفخر تشتمل على سائر الشعر الجاهلي ، وتطغى على أغراضه المختلفة ، فتطعمها بطابع حماسي . ولذلك كانوا يذكرون الخمر أكثر ما يذكرونها حين يتمدحون بفتوتهم وبإنفاقهم للمال في اللذات وبمبالغتهم في إكرام الضيف . وخير ما يصور هذا اللون من شعر الخمر الحماسي أبيات طرفه في مطولته :

وَلَسْتُ بِحَلَالِ التَّلَاعِ مَخَافَةً      وَلَكِنْ مَتَى يَسْتَرْفِدِ الْقَوْمُ أَرْفِدُ  
فَإِنْ تَبَغَيْتُ فِي حَلَقَةِ الْقَوْمِ تَلَقَيْتُ      وَإِنْ تَقَنَّنَصْنِي فِي الْخَوَانِيتِ تَضْطَدُ  
... وَمَا زَالَ تَشْرَابِي الْخُمُورَ وَلَذَّتِي      وَبَيْعِي وَإِنْفَاقِي طَرِيفِي وَمُتْلِدِي  
إِلَى أَنْ تَحَامَتْنِي الْعَشِيرَةُ كُلُّهَا      وَأَفْرَدْتُ إِفْرَادَ الْبَعِيرِ الْمُعْبَدِ  
... أَلَا أَيُّهَا اللَّائِي أَحْضَرُ الْوُغَى      وَأَنْ أَشْهَدَ اللَّذَاتِ هَلْ أَنْتَ مُخْلِدِي  
فَإِنْ كُنْتُ لَا تَسْطِيعُ دَفْعَ مَنِيَّتِي      فَدَعْنِي أَبَادِرَهَا بِمَا مَلَكَتْ يَدِي  
وَلَوْ لَا ثَلَاثُ هُنَّ مِنْ حَاجَةِ الْفَتَى      وَجَدَّكَ لَمْ أَحْفَلِ مَتَى قَامَ عَوْدِي  
فَمِنْهُمْ سَبَقِي الْعَازِلَاتِ بِشَرِبَةٍ      كُمَيْتِ مَتَى مَا تُعَلِّ بِأَلْمَاءِ تُزِيدِ  
وَكَرِّى إِذَا نَادَى الْمُضَافُ مُحَنَّبًا      كَسِيدِ الْغَضَا نَبْهَتُهُ الْمُتَوَرِّدِ  
وَتَقْصِيرُ يَوْمِ الدَّجْنِ وَالِدَّجْنِ مُعْجِبٌ      بِيَهْكَنَةٍ تَحْتَ الطَّرَافِ الْمُعْمَدِ  
مَتَى تَأْتِنِي أَصْبَحُكَ كَأَسَا رَوِيَّةً      وَإِنْ كُنْتُ عَنْهَا غَانِيًا فَأَغْنِ وَأَزْدِدِ  
... كَرِيمٌ يُرَوِّى نَفْسَهُ فِي حَيَاتِهِ      سَتَعْلَمُ إِنْ مِتْنَا غَدًا أَيُّنَا الصَّدِي

فالصورة التي تتمثلها من الشعر هي صورة رجل يغتصب متعته اغتصاباً من الحياة الفانية ، ويسبق الموت إلى لذته ، ويرى أن حياة الفرسان تقوم على ثلاثة أشياء ، خمر وقتال ونساء . فذكر الخمر هنا مقترن بذكر القتال . والشاعر لم يقصد إلى وصفها ولم يفصل فيه ، ولكنه وضعها في مكانها من حياة الفتيان ، الذين يؤدون للفتوة حقها في الحرب وفي السلم .

أما الأعشى فقد جاء شعره في الخمر مغايراً لسائر الشعر الجاهلي ، تشيع فيه الحياة ، ويشف عن الصلة العاطفية التي تقوم بين الشاعر وبين موضوعه . والواقع أن الأعشى كان مفتوناً بالخمر وبمجالسها ، لا يمدل بها شيئاً ، ولا يستطيع لها فراقاً . حتى لقد يروون في قدومه على النبي وعدوله عن الإسلام أنه لم يهتم بتحريم الإسلام للزنا والتمار والربا ، ولكنه جزع أشد الجزع حين علم أنه يحرم الخمر ، فعاد من مكة إلى البصرة ليستنفذ ما بقي له منها قبل أن يحرمه منها الدخول في الدين الجديد . بل إنهم



ليذهبون في تصوير ولعه بالحر إلى أبعد من هذا الحد ، فيزعمون أن بعض ولاية اليمامة سأل عن داره فدل عليها ، وسأل عن قبره فأخبر بأنه في فناء الدار . فقصده إلى هذه الدار فإذا هو رطب . فلما سأل عن علة رطوبته أخبر بأن الفتيان يجتمعون حول القبر فيشربون ، وقد جعلوه مجلس رجل منهم ، فإذا جاء دوره صبوا فوقه الكأس .

أطال الأعشى في شعر الحر وفصل . واقتن في وصفها ووصف بيوتها وتصوير أثرها في النفس . وقدم لنا صوراً دقيقة رائعة لمجالسها في بيئات متنوعة متباينة ، بعضها حضري مترف ، وبعضها ريفي ساذج . واتسمت خمرياته بالسهولة والسلاسة والخلاعة وتدفق العاطفة . وكان موقفاً غاية التوفيق في اختيار القوالب الشعرية التي تناسب هذا الفن .

وقد أشار القدماء إلى أثر الأعشى في شعراء الحر الذين جاءوا بعده كالأخطل وأبي نواس . ويطول بنا المقام إذا نحن أحصينا معانيه التي تداولها الشعراء من بعده ، ولكننا لا نرى بأساً من الإشارة إلى بعضها على سبيل المثال :

يشبه الأعشى اندفاع الحر من الإبريق أو الزق باندفاع الدم من عرق مقطوع حين يقول :

و  
فَتَرَى إِتْرِيَقَهُمْ مُسْتَرْعِفًا بِشَمُولِ صُقَّتْ مِنْ مَاءِ شَنْ  
وَإِذَا غَاضَتْ رَفَعْنَا زِقْنَا طَلُقَ الْأَوْدَاجُ فِيهَا فَأَنْسَفَحُ

وقد تأثر الأخطل بهذه الصورة في قوله :

و  
سَلَاقَةٌ حَصَلَتْ مِنْ شَارِفِ خَلْقٍ كَأَنَّمَا ثَارَ مِنْهَا أَبْجَلُ نَعْرِ  
لَمَّا أَتَوْنَا بِمِصْبَاحٍ وَمِنْزِلِهِمْ سَبَّارَتْ إِلَيْهِمْ سُورُ الْأَبْجَلِ النَّعْرِ

وتأثر بها أبو نواس في قوله :

أَنْفَذُوهُنَّ بِطَعْنٍ مِثْلِ أَفْوَاهِ الْمَزَادِ

ويتضح أثر الأعشى كذلك بمقارنة الآيات الآتية :

الأعشى : كَأَنَّ شُعَاعَ قَرْنِ الشَّمْسِ فِيهَا إِذَا مَا فَتَّ عَنْ فِيهَا أَنْجَلَامَا  
الأخطل : فَجَاءَ بِهَا كَأَنَّمَا فِي إِنْأَيْهِ بِهَا السَّكْوُ كَبُ الْمَرْيُخُ تَصْفُو وَتُزِيدُ  
أبو نواس : كَأَنَّهَا الشَّمْسُ إِذَا صُقَّتْ مَسْكَنُهَا السَّكْبُشُ أَوِ الْخُوتُ

وقد اقتن أبو نواس في هذا المعنى افتناناً واسعاً ، فولد منه صوراً عجيبة ، مثل قوله :

قَالَ أَبْغِنِي الْمِصْبَاحَ قُلْتُ لَهُ اتَّئِدْ حَسْبِي وَحَسْبُكَ ضَوْؤُهَا مِصْبَاحَا  
فَسَكَبْتُ مِنْهَا فِي الرُّجَاجَةِ شَرْبَةً كَانَتْ لَهُ حَتَّى الصَّبَاحِ صَبَاحَا

الأعشى : تَحْسَبُ الزُّقَّ لَدَيْهَا مُسْنَدًا حَبْسِيًّا نَامَ عَمْدًا فَأَنْبَطَحُ  
الأخطل : أَنَاخُوا فَجَرُّوا شَاصِيَاتٍ كَأَنَّهَا رِجَالٌ مِنَ السُّدَانِ لَمْ يَتَسَرَّبَلُوا



الأعشى : مِنَ اللَّاتِي حُجَانٍ عَلَى الرَّوَايَا كَرِيحِ الْمَسْكِ تَسْتَلُّ الزُّسَامَا  
و  
الأخطل : مِنْ خَمَرٍ عَانَةٍ قَدْ أَتَى خِلْتَامَهَا حَوْلُ تَسْلُ غَمَامَةً أَلْمَزْ كُومُ  
وإذا تَعَاوَرَتْ الْأَكْفُ زُجَاجَهَا نَفَحَتْ فَشَمَ رِيَّاحَهَا أَلْمَزْ كُومُ  
الأعشى : تَرِيكَ الْقَدَى مِنْ دُونِهَا وَهِيَ دُونَهُ إِذَا ذَاقَهَا مِنْ ذَاقَهَا يَسْمَطُّ  
الأخطل : وَلَقَدْ تَبَاكَرْنِي عَلَى لَذَائِهَا صَهْبَاهُ عَالِيَةُ الْقَدَى خُرْطُومُ  
الأعشى : وَكَأْسٍ شَرِبْتُ عَلَى لَذَّةٍ وَأُخْرَى تَدَاوَيْتُ مِنْهَا بِهَا  
أبونواس : دَغَ عَنْكَ لَوْمِي فَإِنَّ اللَّوْمَ إِغْرَاهُ وَدَاوِنِي بِالنِّيِّ كَانَتْ هِيَ الدَّاهُ (١)

الأعشى : قَقَامَ فَصَبَّ لَنَا قَهْوَةً تُسَكِّنُنَا بَعْدَ إِرْعَادِهَا  
أبونواس : إِذَا أَرْتَعَشْتَ يَمْنَاهُ بِالْكَأْسِ رَقَّصَتْ بِهِ سَاعَةً حَتَّى يُسَكِّنَهَا الشَّرْبُ  
الأعشى : إِذَا أَنْكَبَ أَزْهَرُ بَيْنَ السَّقَاةِ تَرَامَوْا بِهِ غَرْبًا أَوْ نُضَارًا  
و  
فَاسْتَوْسَتْ الشَّرْبُ لِلنَّدَا مِ وَأَجْرَاهَا عَلَيْنَا اللَّجَيْنُ وَالْغَرْبُ  
الأعشى : كُمَيْتٌ عَلَيْهَا حُمْرَةٌ فَوْقَ كُمْنَةٍ يَكَادُ يُفَرِّي الْمَسْكِ مِنْهَا سَحَابَهَا  
أبونواس : تَلْتَرِبُ الْكَفُّ مِنْ تَلْتَرِبُهَا وَتَحْسِرُ الْعَيْنُ أَنْ تَقْصَّاهَا  
كَأَنَّ نَارًا بِهَا مُحَرَّشَةٌ نَهَابُهَا تَارَةً وَنَغْشَاهَا

والمواضع التي جاء ذكرها في خمريات الأعشى لا تكاد تخرج في معظمها عن العراق والبيامة ، مثل ( عانة ) وهي بلد بين الرقة ورهيت ، و ( بابل ) وهي قرية صغيرة قرب الكوفة إلى جانب أنقاض العاصمة القديمة المعروفة بهذا الاسم ، و ( الحيرة ) عاصمة المناذرة وقد كانت على ثلاثة أميال من الكوفة على موضع يقال له النجف ، و ( دُرْنَا ) وهي نخيلات لبني قيس بن ثعلبة — قوم الأعشى — في البيامة ، أو هي مدينة دون الحيرة بمراحل كانت باباً من أبواب فارس . ومع ذلك فقد يذكر أنه شربها ( تركض حوله تركك وكابل ) . ولعله يقصد بالترك والكابل جوارى أو راقصات ممن استجلب من بلاد الترك ، فما أحسبه قد رحل إلى هناك .

وَلَقَدْ شَرِبْتُ الْخَمْرَ تَرَكُضُ حَوْلَنَا تُرْكُ وَكَابُلُ

وقد يرحل إلى الجنوب فيشر بها في اليمن ، في قرية ذات كروم تسمى ( أثافيت ) ، يروون أن الأعشى كان له بها معصر خمر .  
أَحِبُّ أَثَافِيتَ وَقْتُ الْقِطَافِ وَوَقْتُ عُصَاكِرِ أَعْنَا  
وقد يشر بها قرب الأديرة ، أو في الأديرة نفسها — ولعدي بن زيد شعر يذكر فيه أنه شرب في الدير — :

(١) وقد تأثر المتن بهذا المعنى فإنه للغزل في قوله :

بثانية والمتلف الشيء ، غارمة

قفي تغرم الأولى من اللحن مهجتي



وَكَأْسٍ كَمَيْنِ الدِّيكِ بَاكَرْتُ حَدَّهَا بِفَتِيَانِ صِدْقٍ وَالنَّوَاقِصُ تُضْرَبُ

وقد يشربها عند خمار يهودى من أوانى مختومة :

وَصَهْبَاءَ طَافَ يَهُودِيَّهَا وَأَبْرَزَهَا وَعَلَيْهَا خُتْمٌ

والأعشى - كما يبدو فى خمرياته - متلاف لا يبخل على الخمر بشيء . وإليه تنسب هذه الأبيات التى يقول فيها إن الخمر والنساء والإسراف فى فاخر الطعام قد ذهبت بماله :

إِنَّ الْأَحَامِرَةَ الثَّلَاثَةَ أَهْلَكْتَ مَالِي وَكُنْتُ بَيْنَ قَدَمَا مُوَلَعَا<sup>(١)</sup>

الْخَمْرِ وَاللَّحْمِ السَّمِينِ مَعَ الطَّلَى بِالزَّعْفَرَانِ وَلَا أَزَالُ مُرَدَّعَا

وهو شديد الولع بها ، لا يكاد يطيق مفارقتها ، يشربها فى حالى فقره وغناه :

عَلَى كُلِّ أَحْوَالِ الْفَتَى قَدْ شَرِبْتُهَا غَنِيًّا وَصُعْلُوكًا وَمَا إِنِّ أَقَاتُهَا

ويشربها فى الحل والترحال ، وقد يدأب على شربها فى الريف ليالى وأياما :

فَقَدْ أَشْرَبُ الرِّاحَ قَدْ تَعَلَّمِ بَيْنَ يَوْمِ الْمَقَامِ وَيَوْمِ الظَّنِّ

وَأَشْرَبُ بِالرِّيفِ حَتَّى يُفَا لَ قَدْ طَالَ بِالرِّيفِ مَا قَدْ دَجَنُ

وهو ينزل على حكم الخمار حين يغالى فى ثمنها :

تَخَيَّرَهَا أَخُو عَانَاتٍ شَهْرًا وَرَجَى أَوْلَهَا عَامًا فَعَامًا

يُؤْمَلُ أَنْ تَكُونَ لَهُ ثَرَاءً فَأَغْلَقَ دُونَهَا وَعَلَا سِوَامَا

فَأَعْطَيْنَا الْوَفَاءَ بِهَا وَكُنَّا نُهِنُ لِمَثَائِهَا فِينَا السَّوَامَا

ولكن المساومة قد تنتهى إلى المنازعة والشجار :

إِذَا مُتُّ بِأَعْيَاسِهَا حَقَّةً عَنُفْتُ وَأَغْضَتُ تُجَارَهَا

وقد تنوعت المجالس التى وصفها فى شعره . فهو يشرب الخمر فى بيئات يغمرها الترف حين يجد المال ، فى مجلس قد تناثرت فيه الورود والرياحين ألواناً ، وانبث السقاة فى أزيائهم الأنيقة ، وصدح المغنون والقيان على ألحان الصنج والعود ، وقامت بنات الحان فى ثيابهن الرقيقة التى تشف عن أجسامهن ، وقد ماج الحانوت بالشاربين ، وتمدد بعضهم على أرضه حين غلبه السكر<sup>(٢)</sup> . وقد يستعيز عن هذه الدور المترفة التى تكلف الشارب باهظ النفقات ، بحوانيت أخرى أقل ترفاً حين يعوزه المال . فيصور مجلس الخمر فى خباء كبير تدلت هديه ، وقد مد الليل من حوله رواقه ، ووقف فيه خمار غير عربى ، يزود الناس عن دن أسود لا يبذله إلا بعد مساومة طويلة . يبكر إليه الأعشى مع صاحب كـريم ، فى هذا السكون الذى لم يمزق حُجْبَهُ صياح الديكة ، ولم تنغصه عين الحسود ، فيلحان فى طلب هذا الدن العتيق ، ويساومان الخمار فى ثمنه ، ثم ينزلان على حكمه فيما يطلب . ويضىء الرجل الخباء بالسراج لينقد الدراهم ويستوثق منها قبل أن يبذل خمره ، والأعشى وصاحبه يستعجلانه . ولا يزالان



يشربان وقد حبسا مطيهم بباب الخباء ، حتى تنفذ خمرهم فينطلقان ناعمين <sup>(١)</sup> . فإذا لم يجد الأعشى من المال ما يفي بهذا أو ذاك استعاض عن الحانات بالريف ، يقيم فيه دائماً على الخمر ، حتى يطول انتظار المترقبين لعودته <sup>(٢)</sup> . وقد يستبدل الغناء المترف بالمزامير ، يحمل إليه الساقى خمره في زق عند ماء غدير قرب الفرات ، فيذبح الأعشى ورفاقه إبلهم ويتساقونها جالسين <sup>(٣)</sup> .

ولم يكن حظ الأعشى من النساء بأقل من حظه من الخمر . فابن سلام يقول « وكان من الشعراء من يتأله في جاهليته ، ويتعفف في شعره ، ولا يستهتر بالفواحش ، ولا يتهكم في الهجاء . ومنهم من كان يبغى على نفسه ويتعهر ، ومنهم امرؤ القيس والأعشى » والواقع أن غزل الأعشى يفيض بالشهوة العارمة . ومن أظهر الأمثلة على ذلك أبياته التي يصف فيها صاحبتة ( قَتِيلَة ) ، فيدقق في وصف جسمها ، ويتتبع بعينه الجائعة ما أخفت ملابسها من مواضع الفتننة المثيرة ، ويتصورها حين تقعد وحين تقوم ، وحين تقبل وحين تدبر ، وحين تلوح بيدها في دلال ، وحين تتفضل في ثياب النوم ، وحين تنبطح على الأرض <sup>(٤)</sup> .

لم تكن المرأة في نظر الأعشى إلا وسيلة من وسائل اللهو . فهو لا يحب بالمعنى الذي نعرفه ويعرفه الشعراء ، ولكنه يحب في المرأة نفسه وشهوته . يقول في ( هُرَيْرَة ) :

نَعَمْ الضَّجِيعُ غَدَاةَ الدَّجْنِ يَصْرَعُهَا لِلَّذِي الْمَرْءُ لَا جَافٍ وَلَا تَفْلُ

ويقول في ( قَتِيلَة ) :

يَشْفِي غَلِيلَ النَّفْسِ لَاهٍ بِهَا حَوْرَاهُ تُصْبِي نَظَرَ النَّاطِرِ

وفراق المرأة لا يشجيه ولا يؤثر فيه إلى أبعد من تأثر العابث بفقد وسيلة من وسائل عبثه ، ينصرف عنها إلى وسيلة أخرى بعد قليل .

أَجِدَّكَ كَمْ تَفْتَمِضُ لَيْلَةً	فَتَرَقُدُهَا مَعَ دُقَادِهَا
تَذَكُّرُ ( تَيًّا ) وَأُنَى بِهَا	وَقَدْ أَخْلَفَتْ بَعْضَ مِيعَادِهَا
فَمِطِي تَمِيطِي بِصُلْبِ الْفُؤَادِ	وَصُولِ حِبَالِ وَكَنَادِهَا
وَمِثْلِكَ مُعْجَبَةٌ بِالشَّبَا	بِصَاكَ الْعَبِيرِ بِأَجْسَادِهَا
تَسَدَّيْنَتْهَا عَادَنِي ظُلُمَةٌ	وَعَفْلَةٌ عَيْنٍ وَإِقَادِهَا
فَبِتُ الْخَلِيفَةَ مِنْ زَوْجِهَا	وَسَيِّدُ ( تَيًّا ) وَمُسْتَادِهَا <sup>(٥)</sup>

كان الأعشى مفطوراً على خلق الفتيان كما صوره طرفه ، لا يفرق في اللغة بين محرم ومباح . فهي عنده مبدولة لمن يستطيع أن ينالها ، وليس ينالها إلا الفاتك الجري .

وَأَقْرَزْتُ عَيْنِي مِنَ الْفَانِيَا تِ إِمَّا نِكَاحًا وَإِمَّا أَرْزَنُ  
مِنْ كُلِّ بَيْضَاءٍ مَمْكُورَةٍ لَهَا بَشَرٌ نَارِصَعٌ كَاللَّبَنِ

(١) راجع القصيدتين ٢٨ : ٨ — ٢٤ ، ٢٤ : ٣٣ ، ١٩ — ٢٤ .  
(٢) القصيدة ١٤ : ٢ — ١٥ .  
(٣) راجع القصيدة ١٠ : ١٠ — ١٨ .  
(٤) القصيدة ١ : ٧٧ — ٢٤ .  
(٥) راجع كذلك القصيدة ١ : ٣ — ٣ ، ٢٨ : ١ — ٢ وغيرهما كثير في الديوان .



من أجل ذلك كان يطيب للأعشى أن يصور صاحبه متزوجة ، وأن يظهر نفسه بظهر الفائز الذي استطاع أن يقهر صاحبها ويغلبه عليها :

وَمَصَابِ غَادِيَةٍ كَأَنَّ تِجَارَهَا      نَشَرْتُ عَلَيْهِ بُرُودَهَا وَرِحَالَهَا  
قَدْ بَتُّ رَائِدَهَا . وَشَاةٍ مُحَاذِرٍ      حَذَرًا يُقِلُّ بِعَيْنِهِ أَغْفَالَهَا  
فَظَلِمْتُ أَرْعَاهَا وَظَلَّ يَحُوطُهَا      حَتَّى دَنَوْتُ إِذَا الظَّلَامُ دَنَا لَهَا  
فَرَمَيْتُ غَفْلَةً عَيْنِهِ عَنْ شَاةٍ      فَأَصَبْتُ حَبَّةَ قَلْبِهَا وَطَحَّالَهَا<sup>(١)</sup>

ويصورها في أحيان أخرى ممنعة محجبة ، لا يخلص إليها إلا بعد جهاد عنيف .

وَلَقَدْ أَنَالُ الْوَصْلَ فِي مُنَمَّعٍ      صَعْبٍ بَنَاهُ الْأَوَّلُونَ مَصَادٍ  
مَنَعَتْ قِيَاسُ الْمَاسِيخَةِ رَأْسَهُ      بِسِهَامٍ يَتْرَبُ أَوْ سِهَامٍ بِلَادٍ<sup>(٢)</sup>

فالجب عنده لون من ألوان المغامرة والصراع ، وطموح للظفر والامتلاك . وليس يحسن برجل أن يذهب قلبه وراء المرأة حسرات ، ولا يجمل بالفتى أن يخرج قياد نفسه من يده ، ليلقيه بين أيدي النساء يعبتن به كيفما أردن . بل عليه أن يكون في كل حال سيد نفسه ومالك أمره .

وكثير من غزل الأعشى يصور نساء غير عربيات ، بعضهن من القيان كهريرة وقتيلة وجبيرة ، قيان بشر بن عمرو بن مرثد ، وكان قد قدم بهن إلى اليمامة حين هرب من النعمان . وبعضهن من البغايا اللاتي يبعن أعراضهن ، وقد صورهن في مثل قوله :

تُنَازِعُنِي إِذْ خَلْتُ بُرْدَهَا      مُفْضَلَةً غَيْرَ جِلْبَابِهَا  
فَلَمَّا التَّقَيْنَا عَلَى بَابِهَا      وَمَدَّتْ إِلَيَّ بِأَسْبَابِهَا  
بَذَلْنَا لَهَا حُكْمَهَا عِنْدَنَا      وَجَادَتْ بِحُكْمِي لِأَهْلِي بِهَا<sup>(٣)</sup>

وكان الأعشى مع كل ذلك سخيا كريما لا يبخل على صحبه ورفاقه من الفتيان ، يجتمعون إليه في منزله فيأكلون ويشربون الخمر<sup>(٤)</sup> . وقد بلغ من وفائهم له بعد موته أنهم كانوا ينادمون قبره فيسقونه الخمر ميتا كما كان يسقيهم إياها حيا .<sup>(٥)</sup>

\* \* \*

كانت كل هذه الخصال خليقة أن تجعل الأعشى في حاجة دائمة إلى المال . فراح يطوف بلاد العرب بين الشام والعراق واليمن ، قاصدا الملوك والأشراف ، يمدحهم وينال عطاءهم . ولم يكن يجتمع إليه قدر من المال حتى يستنزفه في لذته ولذة من يجتمع إليه من صحبه ورفاقه ، ثم يعاود الرحلة في سبيل الحصول على مال جديد ، ينفقه في لذة جديدة . وأسرف الأعشى في الترحل ،

(٢) راجع كذلك القصيدة ٣٩ : ١٢ - ٣١

(١) راجع ١٢ : ١١ - ١٩ ، ٦ : ٣٥

(٣) القصيدة ٢٢ : ٥ - ٩ ، وراجع كذلك البيت ٢٢ من القصيدة ٧٨ ، حيث يشير الشاعر إلى انطلاقه مع صحبه في المساء إلى بنات الليل ؛ يتمتعون أنفسهم ، وينديبون همومهم في هذه البيوت التي لا يعرف الهم إليها سبيلا .

(٥) الأغاني ٩ : ١٢٧

(٤) الأغاني ٩ : ١١٦



وابتذل نفسه في السؤال ، حتى اعتبره مؤرخو الأدب أول من سأل بشعره <sup>(١)</sup> . وهو يصرح بذلك في بعض مدائحه ، كقوله  
لقيس بن معد يكرب :

وَنُبِّئْتُ قَيْسًا وَلَمْ أَبْلُهُ      كَمَا زَعَمُوا خَيْرَ أَهْلِ الْيَمَنِ  
فَجِئْتُكَ مُرْتَادًا مَا خَبَرُوا      وَلَوْلَا الَّذِي خَبَرُوا لَمْ تَرَنِ  
فَلَا تَحْرِمَنِي نَدَاكَ الْجَزِيلُ      فَإِنِّي أَمْرُؤٌ قَبْلَكُمْ لَمْ أَهَنْ

والأعشى نفسه يعترف بحرصه على جمع المال ، ولا يجد فيه غضاظة ، فهو يقول :

وَقَدْ طُفْتُ لِلْمَالِ آفَاكُهُ      عَمَّا نَ فَحْمَصَ فَأَوْرِيشِلِمَ  
أَتَيْتُ النَّجَّاشِيَّ فِي أَرْضِهِ      وَأَرْضَ النَّبِيطِ وَأَرْضَ الْعَجَمِ  
فَنَجَرَانُ فَالسَّرُّو مِنْ خَيْرِ      فَأَيَّ مَرَامٍ لَهُ لَمْ أَرُمْ <sup>(٢)</sup>

رحل الأعشى إلى آل جفنة ملوك الشام ، وإلى المناذرة ملوك العراق ، وإلى قيس بن معد يكرب ، وسلامة ذي فائش في اليمن ، وإلى السيد والعاقب في نجران . ومدح هوزة بن علي الحنفي في اليمامة . <sup>(٣)</sup> فأفاضوا عليه من جزيل العطايا ، بين الإبل والحياد والأيام والقيان وأكسية الخبز والديباج والسكران وصحاف الفضة . <sup>(٤)</sup> وقد أتاحت له هذه النعم الجزيلة حياة مترفة في بعض الأحيان ، ووصلته هذه الرحلات بأسباب الحضارة ، ورفعته فوق مستوى البداوة الخشنة التي تبدو في شعر معظم الجاهليين . وبدأ أثر ذلك في غزله وفي خمرياته . فهو يصف بعض صواحيبه فيقول :

تَرَى أَنْخَزَ تَلْبَسُهُ ظَاهِرًا      وَتُبْطِنُ مِنْ دُونِ ذَاكَ الْحَرِيرَا  
إِذَا قَلَّدَتْ مِعْصَمًا يَارَقِيذَ      نِ فَصَلَّ بِالْدُرِّ فَصَلَا نَضِيرَا  
وَجَلَّ زَبْرَجْدَةً فَوْقَهُ      وَيَا قُوْتَهُ خَلَتْ شَيْثًا نَكِيرَا  
وَقَدْ أَرَاهَا وَسْطَ أَنْزَابِهَا      فِي الْحَيِّ ذِي الْبَهْجَةِ وَالسَّامِرِ  
كَدُمِيَّةٍ صُورَ مُحْرَابِهَا      بِمَذْهَبٍ فِي مَرْمَرٍ مَائِرِ  
لَهَا كَبِدٌ مَلَسَاهُ ذَاتُ أُسْرِقَةٍ      وَنَحْرٌ كَفَانُورِ الصَّرِيفِ الْمُسْمَلِ

ويقول في أخرى :

فَبَا نَتْ وَفِي الصَّدْرِ صَدْعٌ لَهَا      كَصَدْعِ الزُّجَاجَةِ لَا يَلْتَمِمْ

ويشبهه جراحات القلب بصدع الزجاجة الذي لا يلتئم حين يقول :

وكل هذا لا يتأتى إلا لمن ألم بقسط من الحضارة ، واتصل ببيئات مترفة منعمة . وخمرياته التي أشرنا إلى بعضها منذ قليل تصور ذلك أوضح تصوير .

وقد أتاحت له أسفاره الكثيرة ، وتنقله بين هذه البيئات ، ثقافة تاريخية قل أن يجاريه فيها شاعر جاهلي ، كالذي نراه في

(٢) راجع كذلك القصيدة ١٧ : ٥ - ٦

(١) ابن سلام ٣٠ ، الممددة ١ : ٦٤

(٤) راجع القصائد ١ : ٤٦ - ٤٩ ، ٢ : ٥٢ ، ٧ : ٨ - ٩ ، ٥٥ : ٣٧ - ٤٠

(٣) راجع فهارس المدح في آخر الديوان .



ثانيا شعره من أخبار طَسَم وجكريس ، وعاد ونمود ، وأخبار ملوك الروم والفرس واليمن .<sup>(١)</sup> وبدأت آثار النصرانية واضحة في بعض صوره ، من أثر اتصاله بالعباديين في الحيرة وآل جَفَنَة في الشام ، حتى زعم بعض الذين ترجعوا له من القدماء والمحدثين أنه كان نصرانيا ، وأن العباديين هم الذين لقنوه هذا الدين ، حين كان يفد عليهم لشراء الخمر .<sup>(٢)</sup>

والواقع أن كل ما نجده من آثار النصرانية في أخبار الأعشى ، هو أن راويته كان نصرانيا اسمه يحيى بن متى ، وأنه كان يزور بعض أشرف النصارى وسادتهم ، مثل بنى الحارث بن كعب في نجران ، فيمدحهم وينال عطاءهم ، ويقيم عندهم يستقونه الخمر ويسمعونه الغناء الرومى .<sup>(٣)</sup> ثم لا نجد بعد هذا في شعره إلا بعض الصور والتشبيهات ، مثل تشبيهه قيس بن معد يكرب بالرهبان في عدله وتقواه ، ومثل حلفه برهبان دير هند ، وإشارته إلى عيد الفصح وإلى طوفان نوح ، ومثل هذا التفكير الذى حمل بعض القدماء على أن يقولوا إنه كان قدريا .<sup>(٤)</sup> ولكن كل ذلك لا ينهض دليلا على نصرانيته ، فهو لا يدل على أكثر من أن الشاعر قد أفاد بعض الثقافة الدينية من أثر تنقله بين البيئات النصرانية في الجاهلية . ولئن حلف برهبان دير هند ، فلقد حلف في مواضع أخرى بالكعبة<sup>(٥)</sup> ، ولئن زار بعض أشرف النصارى فلقد رحل إلى النبي حين ظهر الإسلام .<sup>(٦)</sup>

ولكن رحلات الأعشى إلى الملوك والأشراف ، لم تصرفه عما ينبغي للشاعر الجاهلى من المشاركة في شئون قبياته ، والإخلاص لقومه وعشيرته ، ولم تغلب على صفته الأصيلة التى جعلت منه شاعر بكر ، بل شاعر ربيعة ، الذى يسجل انتصاراتهم ، ويهاجم أعداءهم ، ويؤرخ وقائعهم ، مشيدا بأبطالهم ، منددا بخصومهم . وكان سبيله في كل ذلك سبيل العربى الذى ينتصر لأخيه على ابن عمه ، وينتصر لابن العم الأدنى على ابن العم الأعلى ، ثم ينتصر لأهل قبيلته على من دونهم من القبائل والشعوب .

\* \* \*

وشعر الأعشى — كسائر الشعر الجاهلى — يغلب عليه اللون القصصى الحماسى . وأقصد بذلك أن الشاعر فيه أدنى إلى القصاص الذى يسجل أحداث العصر وقيمه . فشعره يصور عصره بأكثر مما يصور شخصه . وإذا استثنينا مقدمات القصائد ، التى يتحدث فيها الشاعر عن حبه ولوه ، وجدنا سائر الشعر بعد ذلك في مواضيع لا تمت إلى حياة الشاعر بسبب ، إلا بمقدار صلة الفرد بالجماعة — وهى صلة قوية في ذلك الوقت لا شك ، تكاد تفنى شخصية الفرد — بل إن هذه المقدمات نفسها كانت تجرى في معظم الأحيان على أسلوب مرسوم معروف ، يصور تقاليد العصر الأدبية ، أكثر من تصويره لأسلوب الشاعر وفنه . ولذلك كان من الصعب استخراج صورة دقيقة للشاعر الجاهلى من شعره . بيد أن صورة العصر وقيمه وأحداثه واضحة كل الوضوح في هذا الشعر . ومن الصعوبة بمكان أن نتصور حياة الأعشى الخاصة من ديوانه . وكل ما نستطيع أن نبلغه من ذلك ، أنه حدثنا عن ابنة له في موضعين من شعره ، فصورها حريصة على استبقائه وتجنبيه أهوال الأسفار ، تخشى في غيبته غوائل الزمن وجفاء الأهل وذوى القربى . وهو يعزيها قائلا : إن الموت يفجأ الناس في بيوتهم وهم بين أهلهم آمنين ، ولا بد للمسافر أن يعود إن كان في عمره بقية .<sup>(٧)</sup> ونجد بعد ذلك إشارة إلى فقد بصره في أواخر أيامه في قصيدة مدح بها هوزة بن على ،

(١) راجع فهرس الأعلام والقبائل في الديوان . (٢) الأغاني ٩ : ١٣ ، شعراء النصرانية ج ٣

(٣) الأغاني ٦ : ٣٠ (٤) راجع القصائد ٥ : ٦٢ - ١٥ ، ٦٤ : ١٣ ، ١٦ : ٢٣ ، ٦٩ : ٢٨ ، ٢٩ : ٣٥ ، ٦١ : ٦٠

(٥) القصيدة ٦ : ٦٢ ، ١٥ : ٣٠ (٦) القصيدة ١٧ (٧) القصيدتان ٤ : ٥١ - ١٣٦ ، ٩ : ١٣



فصور صاحبتة وقد رأته مضضع القوى مظلم العينين ، فها لها أمره وكادت تنسكه . وهو يجيبها قائلاً إن الحوادث قد ذهبت بما تعلمين من شبابي وبصرى ، ثم يقول فى حزن عميق : إذا احتاج القى لأن يتلمس طريقه بالعصا ، كان أمره إلى قائده يجره حيث يريد ، فهو فى حيرة من أمره ، لا يعرف شيئاً مما حوله ، يخاف العثار ، ويتصور السهل من الطرق وعرا .<sup>(١)</sup> ويشير إلى ذلك فى موضع آخر من قصيدة مدح بها النعمان بن المنذر ، حيث يعتذر عن تقصيره فى مدحه وزيارته ، بأنه أصبح فى حاجة إلى الرفيق الذى يعينه على رحلته .<sup>(٢)</sup> وقد لا نعدم فى تصوير هذه الفترة المظلمة من شيخوخته مواضع متفرقة من ديوانه .

وقد كان الأعشى — كغيره من شعراء الجاهلية — يجرى فى نظام القصيدة ، وفى إبراز المعانى وصياغة الألفاظ ، على أسلوب معروف ، وقوالب مألوفة حددها العرف ، ومضى فيها الخلف على آثار السلف ، حتى فقدت كثير من التشبيهات قيمتها الفنية ، وأصبحت فى استعمالها المجازى وكأنها مستعملة على وجه الحقيقة ، وحتى رأينا شاعراً من كبار شعراء العصر كعنتره يبدأ مطولته ببيتته المشهور ، الذى يقول فيه إن السابقين من الشعراء لم يغادروا شيئاً للآحقين .

وأكثر ما يظهر هذا الجمود فى الشعر الذى يصفون فيه النوق والرحلة فى الصحارى المقفرة . فالشاعر يكرر فى هذه القصيدة ما قال فى تلك . ولا يكاد يختلف فى هذا وذاك عما قال غيره من الشعراء . وصفوها قبل السفر ضخمة قوية قد ضاعف صاحبها عنايته بها ، فعلفها وأراحها ومنع عنها الفحول . فإذا كانت الرحلة فهى صبور نشيط فى الهاجرة ، تصل الليل بالنهار فى غير ما كلل . فإذا انتهت الرحلة صوروها هزيلة ضامرة ، تشكو الكلال إلى صاحبها ، فيعزبها عما لقيت بما ستصيب من عطاء الممدوح . وشبهوها بحمور الوحش وبثور الوحش وبالنعامة — وهو قليل — ، وأسرفوا فى تفصيل صورة ذاك الحمار أو الثور ، مضيفين إليه كل ما يمكن من صور السرعة والإعياء ، فالحمار مولع بأتان تنفر منه فيسرع فى أثرها . وهو غيور عليها ، حريص على القرب منها ، تضرب وجهه برجليها الخلفيتين فلا ينفك عنها ، ولا يزال يلاحقها ويدود عنها الفحول ليستأثر بها . وقد يرد بها الماء ، فيفاجئه صائد لا ينجو منه إلا بعد لآى .<sup>(٣)</sup> والثور حذر نفور ، يسرع فى العدو لأدنى حركة يحس بها ، وقد يفاجئه المطر ، فيلجأ إلى أغصان الشجر يندس تحتها ، حتى يطلع النهار بعد ليل شاق طويل ، فيفاجئه صائد يقود أكلباً ، لا تكاد تبصره حتى تهاجمه . ولا يزال يدافع عن نفسه مستتبلاً حتى يتغلب عليها . وأخيراً فالناقة — فى جراتها وفى اقتحامها للصعاب وتغلبها عليها مع سرعتها — تشبه هذا الثور أو ذاك الحمار .<sup>(٤)</sup>

تتكرر هذه الصور بتفاصيلها — وبألفاظها فى بعض الأحيان — فى كل الشعر الجاهلى ، ويتداولها الشعراء ، لا يجدون حرجاً فى التكرار . ونحن — وإن كنا لا ننكر ما فى هذا الشعر من جمال — نقول إن هذا الجمال قد ضاع شطر كبير منه ، وأن هذا الفن قد صار إلى جمود لا نعرف له نظيراً فى أى فن من الفنون . وقد ألقى هذا الجمود شخصيات الشعراء . فالشاعر إذا وصل

(٢) القصيدة ٢٨ : ٣٥ - ٣٦

(١) القصيدة ١٢ : ٢٤ - ٢٩

(٣) راجع الديوان فى الصيدتين ١ : ٢٧ - ٣٢ ، ١٥٦ : ٩ - ٢٤ وقارن ذلك بشعر النابغة وزهير وامرى القيس فى الشعراء الستة الجاهليين (ط . أوروبا) ص ٢٣ ، ٧٦ ، ١٣٧ ، ويشعر لببى فى مطولته .

(٤) راجع قصائد الأعشى ١٣ : ٢٨ - ٤٠ ، ٥٢ : ٢٨ - ٤٢ ، ٥٥ : ١٦ - ٢٩ . وقارن ذلك بشعر امرئ القيس وزهير فى الشعراء الستة ص ١٣٥ ، ٧٩ وقارنه كذلك بشعر لببى وأبى ذؤيب الهذلى والنابغة الجعدى فى جبهة أشعار العرب (ط . المكتبة التجارية ١٩٢٦) ص ١٠٨ ، ٢١٦ - ٢٧١ ، ٣٠٢ - ٣٠٣ وقارنه كذلك بشعر أوس بن حجر والمتلمس والمتقب العبدى فى شعراء النصرانية ص ٤٩٤ ، ٣٤٥ ، ٤٠٢ وقارنه كذلك بالنابغة فى مطولته . وفى قصيدته (يادار مية بالعلماء فالسند)



إلى وصف الناقة والصحراء ، نسي فنه وشخصيته ، وأنشأ شعره في هذه القيود الضيقة ، وصبه في هذه القوالب الميتة ، ولم ير نفسه مطالباً بأكثر من ذلك . ولم تقف هذه القيود عند المعاني والصور ، بل تعدتها إلى الأسلوب والطريقة . فالشاعر إذا أراد أن يتخلص من الغزل إلى وصف الرحلة ، تخلص بطريقة معروفة قلما يشذ عنها . إن كان واقعاً بالاطلال قال ( لما رأيت أن الاطلال لا يجيبني نهضت إلى ناقتي ) كقول زهير :

فَلَمَّا رَأَيْتُ أَنَّهَا لَا تَجِيبُنِي نَهَضْتُ إِلَى وَجْنَاءِ كَالْفَحْلِ جَاعِدِ

وإن كان يتحدث عن رحيل صاحبه قال ( هل تلحقني بهم ناقتي ؟ ) كقول زهير :

هَلْ تُلْحِقُنِي أَدْنَى دَارِهِمْ قُلُوصُ يُزْجِي أَوَائِلَهَا التَّبْغِيلُ وَالرَّتْكَ  
أَجِدُّو فَلَمَّا خِفْتُ أَنْ يَتَفَرَّقُوا فَرِيقَيْنِ مِنْهُمْ مُصْعِدٌ وَمُصَوِّبٌ  
طَلَبْتُهُمْ تَطَوَّى بِي الْبَيْدَ جَسْرَةَ شَوَيْقَةِ النَّائِينَ وَجْنَاءِ ذِعْلِبُ

وإن كان يذكر صدودها عنه وإعراضها قال ( فصرم حبلها إذ صرمته بالسفر على ناقة شديدة ) كما يقول زهير :

فَصَرَّمُ حَبْلُهَا إِذْ صَرَّمَتْهُ وَعَادَى أَنْ تُلَاقِيَهَا الْعَدَاءُ  
بِأَزْرَةِ الْفَقَارَةِ لَمْ يَخُنْهَا قِطَافٌ فِي الرُّكَّابِ وَلَا خِلَاءُ  
فَاقْطَعُ لَبَانَةَ مَنْ تَعَرَّضَ وَصَلُهُ وَلَشَرُّ وَاصِلٍ خَلَّةٍ صَرَامُهَا  
بِطَلِيحٍ أَسْفَارٍ تَرَكْنَ بَقِيَّةً مِنْهَا فَأَحْنَقَ صُلْبُهَا وَسَنَامُهَا

وإن ذكر ما كان بينه وبينها من ود قال ( فدعها وسل همومك فوق الناقة برحلة في الصحراء ) ، وهو أكثر مذاهبهم شيوعاً . كقول الأعشى :

وَقَدْ أَسْلَى آلْهُمَّ حِينَ اعْتَرَى بِجَسْرَةٍ دَوْسَرَةٍ عَاقِرٍ  
فَدَعَهَا وَسَلَّ آلْهُمَّ عَنْكَ بِجَسْرَةٍ تَزِيدُ فِي فَضْلِ الزَّمَامِ وَتَغْتَلِي  
وَقَوْلُ امْرِئِ الْقَيْسِ : فَدَعَهَا وَسَلَّ آلْهُمَّ عَنْكَ بِجَسْرَةٍ ذَمُولٍ إِذَا صَامَ النَّهَارُ وَهَجَّرَا  
وَقَوْلُهُ : فَدَعَهَا وَسَلَّ آلْهُمَّ عَنْكَ بِجَسْرَةٍ مُدَاخَلَةٍ صُمَّ الْعِظَامِ أَصُوصِ  
وَقَوْلُ عُلْقَمَةَ : فَدَعَهَا وَسَلَّ آلْهُمَّ عَنْكَ بِجَسْرَةٍ كَهْمِكَ فِيهَا بِالرُّدَافِ خَبِيبِ  
وَقَوْلُ الْمُثَقَّبِ الْعَبْدِيِّ : فَسَلَّ آلْهُمَّ عَنْكَ بِذَاتِ لَوْثٍ عُدَا فِرَةٍ كَمِطْرَقَةٍ الْقُيُونِ  
وَقَوْلُ الْمَرْقَشِ الْأَكْبَرِ : لَوْ مَا تُسَلَّى حُبَّهَا جَسْرَةَ وَهَلْ تُسَلَّى حُبَّهَا مِنْ أُمِّ  
وَقَوْلُ الْمَسِيدِ : فَتَسَلَّ حَاجَتَهَا إِذَا هِيَ أَعْرَضَتْ بِخَمِيصَةٍ سُوحِ الْمَدِينِ وَسَاعِ

فإذا أخذ الشاعر في الكلام عن رحلته ، كان له في ذلك طريقان . إما أن يشبه ناقتة بالنعامة أو الحمار أو الثور ، على النحو الذي ذكرناه . وإما أن يصورها فينظم معاني الذين سبقوه ، فيتم له بهذا النظم المعاد شعر في وصف الناقة وفي وصف الصحراء ، لا يرى نفسه مطالباً بأكثر منه . ولهم في ذلك تشبيهات معروفة ، قد اجتمع لي منها قدر كبير ولولا خشية الإطالة لعرضتها ليتبين



منها مبالغ جمود هذا الفن . ولكنى أكتفى بعرض طرف يسير منها على سبيل المثال . فمن ذلك تشبيههم الطريق فى الصحراء بالكساء المخطط ( البرجد ) .

الاعشى : وَبِيدَاءَ قَفَرٍ كَبُرْدِ السَّيْرِ  
وَفَأَفْنَيْتُهَا وَتَعَالَى لَهَا  
طرفة : أُمُونِ كَأَلْوَاكِ الْأَرَانِ نَسَائُهَا  
المنقب العبدى : فِي لَحَبٍ تَعْرِفُ جِنَانَهُ  
النابعة : وَنَاجِيَةٍ عَدَيْتُ فِي مَتْنٍ لَحَبٍ  
ومنه تصوير وحشة الصحراء بصوت البوم .

الاعشى : لَا يَسْمَعُ الْمَرْءُ فِيهَا مَا يُؤْنِسُهُ  
المرقش الأكبر : وَتَسْمَعُ تَرْقَاءَ مِنْ الْبُومِ حَوْلَنَا  
المنقب العبدى : أَمْضَى بِهَا الْأَهْوَالِ فِي كُلِّ قَفْرَةٍ  
علقمة الفحل : بِمِثْلِهَا تَقْطَعُ الْمَوَاطَا عَنْ عَرْضِ  
الأسود بن يعفر : مَهَامِهَا وَخَرُوقًا لَا أُنِيسَ بِهَا  
وتصوير وحشتها كذلك بعزيف الجن :

الاعشى : وَيَهْمَاءُ تَعْرِفُ جِنَانَهَا  
المنقب : فِي لَحَبٍ تَعْرِفُ جِنَانَهُ  
طرفة : وَرَكُوبٍ تَعْرِفُ الْجَنُّ بِهِ

ومنه تشبيه الهوادج وقد لاحت من بعيد وسط الصحراء ، بالسفين فى لج البحر .

طرفة : كَأَنَّ حُدُوجَ الْمَالِكِيَّةِ غَدُوءَةٌ  
المرقش الأكبر : لِمَنْ الظُّعْنُ بِالضُّحَى طَافِيَاتٍ  
عبيد بن الأبرص : تَبَيَّنَ صَاحِبِي أَنْتَرَى حُمُولًا  
المنقب العبدى : وَهْنٌ كَذَلِكَ حِينَ قَطَعْنَ فَلَجًا  
النابعة : كَأَنَّ الظُّعْنَ حِينَ طَفُونِ ظُهُرًا  
زهير : شَطَّتْ بِهِمْ قَرْقَرَى ، بِرُكٍّ بِأَيْمَنِهِمْ  
عوم القيس : فَشَبَّهْتُهُمْ فِي أَلَالِ حِينَ زَهَاهُمْ  
فَالْعَمَارِيَاتُ ، وَعَنْ أَيْسَارِهِمْ رَحِيمُ  
فَيْدُ الْقُرَيَّاتِ فَالْعَتِكَانُ فَالْكَرَمُ  
عَصَائِبُ دَوْمٍ أَوْ سَفِينَا مُقَيَّرَا

وأمثال هذه التشبيهات المشتركة كثير شائع فى هذا الفن ، لا أريد أن أطيل بتفصيله . فمنه تشبيه أعلام الطريق — وهى



الحجارة المنصوبة على جانبيه — بالرجال ، ووصف الصحراء بأنها مطموسة المسالك ، وبأنها مدفونة المناهل ، وبأن ماء آبارها راكد غير سائغ . وتشبيه الناقة بالبنيان الضخم ، ووصفها بتلاحم الفقار ، وتصويرها قبل السفر وقد علفها صاحبها وأحسن القيام عليها ، وتصويرها بعد الرحلة هزيلة ضامرة ، وتصوير نشاطها في الهجرة ، حين يخفق السراب ، وكأن رهراً قد علق برجلها فهو ينهشها فيهيجها ويبعثها على الإسراع . وتشبيه هيكلها حين تضمر ، وقد ارتفع فوق أرجلها ، بتابوت الميت ( الإيران ) وقد حمل على هام الرجال ، وتشبيه آثار السيور في جسمها المهزول بآثار المشى أو الماء في الصحراء حين يترك طرائق واضحة ، وتشبيه ذنبها بشمراخ البلح ، وعينها بالمرآة . وقولهم إنها تستخف بالرذف ، وأنها تسير ولا طعام لها إلا ما تجتر ، وأنها تثير الحصى لسرعتها .

ولم بعد هذا كثير من القوالب الجامدة (الكليشيهات) في مختلف الأغراض. فمن ذلك تشبيه الأطلال بآثار الوشم وبالكتابة البالية . وتشبيه النساء بالطباء ، وأردافهن بالكثيب ، وبشترتهن الصافية باللؤلؤ وبالبيض المكنون ، ووجهن الوضاء بالقمر ، وأسنانهن باللؤلؤ وبالبلور وبأوراق زهر الأثحوان ، وشعرهن الأسود بالليل وبخطوط الكساء ، وعيونهن بعيون البقر ، وجيدهن بجيد الغزال ، وريقهن بالخر وبالعسل ، وأناملهن بهداب الحرير ، وقوامهن بغصن البان ، ومشيهن بمشى القطا ، وكنائتهم عن دقة خصر المرأة بقولهم ( صفر الوشاح ) ، وعن ضخامة الأرداف بقولهم ( ملء الدرع ) وعن امتلاء الساق بقولهم ( صامته الخخال ) . ومن ذلك تشبيه الوصل بالحبل ، وفيض العيون بفيض الدلاء ، وتشبيه الحب بالأسير وبالسكران . وتشبيه الشجاع بالليث وبالسيف ، والكريم بالبحر وبالغيث ، وتشبيه القامة بالرمح ، والحرب المريعة بالناقة العجوز وبالرحى وبالفحل الشرس ، والذي يثيرها ويؤججها بالذى يمد النار بالحطب ، وتشبيه الموت بالكأس المرة ، والفرس السريع بالعقاب وبالساج ، والفرس الطويل الظهر بجذع النخلة وبقناة الرمح . وتصويره في سرعته وكأنه يبارى رمح راكبه محاولاً أن يسبقه ، وتشبيه السهام في سرعتها حين تنطلق بالنحل ، وتشبيه لمعان السيوف والدروع بتفرق صفحة الغدير ، وتشبيه العدو المغير بالضيف ، وتعبيرهم عن التنكيل به بالقرى على سبيل التهكم ، وكنائتهم عن الطويل القامة بأنه طويل النجاد ، وعن الشريف بأنه رفيع العماد ، وعن المنجد ذي المروءة بأنه وارى الزناد .

هذه جملة من الصور والتشبيهات ، نجدتها شائعة في الشعر الجاهلي الذي نتدارسه ، لا يختص بها شاعر دون آخر ، فهي قوالب قد جمدت وتجمدت حتى كادت تفقد قيمتها المجازية وروعتها الفنية . ومن الواضح أن هذه البقية التي نتدارسها من الشعر الجاهلي تصوره في طور نضوجه الكامل ، وأن المحاولات الأولى قد ضاعت ولم يبق لها أثر ، فلم يصلنا الشعر إلا مقيداً بقوانين يتحتم على الشاعر التزامها . وليس لنا بد من رد هذه القوالب والتقاليد إلى الجنود المجهولين ، وإلى الأجيال المظلمة للمؤسسين الأولين .

وبعد فأننا أخشى أن أكون قد صورت الشاعر الجاهلي نظماً ، ينحصر عمله في صياغة هذه المعاني ووصفها . والواقع أن الشعراء ينفردون بعد ذلك بأساليب خاصة ، فهذا بدوى مسرف في البداوة خشن العبارة ، وذاك تبدو على شعره آثار الحضارة والرفقة . وهذا تغلب عليه الحكمة والتفكير ، وذاك تغلب عليه الصنعة والصقل . ثم هم يتميزون مع ذلك بأساليبهم في نظم الكلام



وصياغته ، ولا نعدم في شعر كل شاعر كثيراً من التشبيهات المبتكرة الرائعة ، التي تمتاز بالصدق وقوة التصوير . ولا ضرب لذلك بعض الأمثلة من شاعرنا ( الأعرشي ) :

من ذلك تصويره للناقة في قطعها للطريق وكأنها تلتهم الآكام وتغتنال الفججاج :  
 إِذَا مَا الْآثِمَاتُ وَنَبْنُ حَطَّتْ عَلَى الْعِلَاتِ تَجْتَرِعُ إِلَّا كَمَا  
 و بِنَارِجِيَّةٍ مِنْ سَرَاةٍ أَلْهَجَا نِنَانِي الْفَجْجَا وَتَغْتَا لَهَا

ومنه تصويرها في جراتها على السفر في الليل ، بأنها تحنفر الظلماء ، أو تشق برقبته الطويلة الليل :

وَلَقَدْ أَحْزَمُ اللَّبَانَةَ أَهْلِي وَأَعْدَيْهِمْ لِأَمْرِ قَدْرِفِ  
 بِشُجَاعِ الْجَنَانِ يَحْنَفِرُ الظُّلْمَا مَاضٍ عَلَى الْبِلَادِ خَسُوفِ  
 و تَشُقُّ اللَّيْلَ وَالسَّيْرَاتِ عَنْهَا بِأَتْلَعِ سَاطِعٍ يَشْرِي الزُّمَامَا

ومثل تصويره للميت حين يمضي مخلفاً وراءه كل ما جمع ، فيشبهه بالمغزل الذي يغزل الخيوط ، ثم لا يكاد يتضخم بها حتى يعرّى منها ، فإذا هو سليب .

وَعُرِّيَتْ مِنْ وَفْرِ وَمَالٍ جَمْعَتُهُ كَمَا عُرِّيَتْ مِمَّا تُمِرُّ الْمَغَازِلُ<sup>(١)</sup>

\* \* \*

أطلت الحديث عن العصر وعن تقاليده ولم يكن من الاطالة بد ، لبيان موضع شاعرنا الصحيح من عصره في فنه ، ولمعرفة ما انساق فيه وراء التقاليد الموروثة وما جدد فيه وابتكر .

قلت إن كل شاعر ينفرد بأسلوبه الخاص في التعبير وفي إبراز المعاني . وقد أولع الأعرشي ببعض أساليب كثر دورانها في شعره . وسأخص منها بالحديث أربعة ، بالإضافة إلى ما قدمت ، وهي : وحدة القصيدة ، والاستدارة ، والاستطراد ، والقصص . كان العرب يحبون في البيت أن يستقل في معناه عما قبله وعما بعده ، ولذلك شاعت الفكرة للقائلة إن ترتيب القصيدة العربية لا يجري على نظام ، وأن من الممكن أن تقدم الأبيات عن مواضعها أو تؤخر ، دون أن يكون لذلك أثر في الإخلال بالمعنى . فكل بيت في القصيدة وحدة قائمة بنفسها . وقد كان الأعرشي مولعاً بصياغة المعنى في مجموعة من الأبيات ، لا يحرص على استيفائه في البيت الواحد ولا يبالى بذلك . لذلك جاءت معظم قصائده متماسكة تتساقق أبياتها متسقة النسق ، يأخذ بعضها برقاب بعض . ويبدو هذا الترابط قوياً محكماً في كثير من المواضع ، حتى يتعذر نقل البيت عن موضعه .<sup>(٢)</sup> وكثيراً ما يأتي الأعرشي بالفعل في بيت ثم يأتي بفعله أو بمفعوله في البيت التالي<sup>(٣)</sup> ، أو يأتي بفعل الشرط في بيت ويأتي بخبره بعد بيت أو بيتين .<sup>(٤)</sup> وقد يذهب الأعرشي في ذلك النهج إلى أبعد الحدود ، حتى يعلق قافية البيت بصدر البيت الذي يليه ، وهو ما يسميه علماء القافية بالتضمن ، وهم يعدونه عيباً ، وأكثر ما يستقبحونه إذا قطع الكلام قطعاً في نهاية البيت ، فلم تتم فائدة

(١) راجع كذلك القصائد : ١٤ : ١٢ - ١٨ : ٣٤ - ١٢ : ٣٢ و ١٩ : ٣٨ و ٤٢ و ٤٤ : ٣٣ و ٥٢ : ٣٤ و ٣٥ : ٣٨ و ١٧ : ٣٨ و ٢١ : ٣٤  
 (٢) القصيدة ٣٤ : ٢٥ - ٣١ : ٢ - ١٩ : ٣٦ و ٣٧ : ٤١  
 (٣) مثل ما في القصيدة ١ : ١ - ١٦ : ٢ - ٦ : ٧  
 (٤) ٢٩ : ٧ - ٣٢ : ٩ - ٣٩ : ٤١



المعنى بغير البيت التالى ، مثل تضمين الأعشى بصلة الموصول ، وجعل صلته فى البيت التالى <sup>(١)</sup> ، أو تضمينه بالفعل الناقص ( صار ) ، وجعل خبره فى البيت الذى يليه <sup>(٢)</sup> ، وتضمينه بالفعل وجعل فاعله فى البيت التالى <sup>(٣)</sup> ومثل تعليق الجار والمجرور بقافية البيت السابق . <sup>(٤)</sup>

والحديث عن وحدة القصيدة يسلمنا إلى الحديث عن الاستدارة ، التي هي صورة من صور الترابط الذي يقوم بين الأبيات . والمقصود بالاستدارة هو توالي مجموعة متلاحمة من الأبيات تجرى على نظام متسق ، يقوم فيه كل بيت بنفسه في معناه ، ولا يكن المعنى العام لا يتم إلا بالبيت الأخير منها . وقد أكثر الأعشى من هذا الأسلوب في شعره — وتأثر به الأخطل فيه — وهو أسلوب مشوق يثير السامع ، ويبعثه على تتبع الكلام حتى يبلغ نهايته ومداه . فمن ذلك مثلاً قوله في مدح إياس بن قبيصة الطائي ( ٢١ : ٣٨ — ٤١ ) :

إِذَا أَذْجُوا لَيْلَةً وَالرُّكَا  
وَتَسْمَعُ فِيهَا كَهَيِّ وَأَقْدَمِي  
وَنَهْنَهُ مِنْهُ لَهُ الْوَاِزَعُو  
أُجِيلَتْ كَمَرٌ ذُنُوبِ الْقَرَى  
بُخُوصٌ تَخْضَخْضَ أَشْوَاهَا  
وَمَرْسُوتٌ خَيْلٍ وَأَعْطَاهَا  
نَ كَحَى إِذَا حَانَ إِرْسَاؤها  
فَالْوَى بَيْنَ حَانَ إِشْعَاهَا

فكل بيت من هذه الأبيات يقوم بنفسه ، ولكن جواب الشرط في البيت الأول ، لا يجيء إلا في البيت الأخير ، الذي يتم به المعنى . والسامع يظل متقبعا للشاعر ، معلقا انتباهه بما يتوالى من أبيات ، حتى يستريح إلى البيت الأخير ، فيقع من نفسه موقع الخاتمة من القصة المثيرة .

ومن أمثله كذلك قوله ، من قصيدة يمدح بها قيس بن معد يكرب ( ٥ : ٤١ - ٤٣ ) :

فِيَارُبِّ نَاعِيَةٍ مِنْهُمْ تَشُدُّ اللُّفَاقَ عَلَيْهَا إِذَا رَا  
تَنُوطُ النِّعَمِ وَتَأْبَى الْغَبُورُ قَ مِنْ سِنَةِ السَّوْمِ إِلَّا نَهَارَا  
مَلَكَتْ فَعَانَقَتْهَا لَيْلَةٌ تَنْصُ الْعُقُودَ وَتَدْعُو يَسَارَا

فخبر المبتدأ في البيت الأول (فاعية) ، لا يحىء ، إلا في البيت الأخير ( ملكت . . . )

ومنه قوله في مدح هودّة (١٣ : ٥٨ - ٦١) :

وَمَا مُجَاوِرٌ هَيْتٍ إِنْ عَرَضَتْ لَهُ  
يَجِيشُ طُوفَانُهُ إِذْ عَبَّ مُخْتَفِلًا  
قَدْ كَادَ يَسْمُو إِلَى الْجُرْفَيْنِ وَاطْلَعَا  
يَكَادُ يَعَاوُ رَبِّي الْجُرْفَيْنِ مُطْلَعَا

$$1 - 3 : 1 \cdot (1)$$

7-4:12 (2)

$$1A-1V:39 \quad (3)$$

(٤) ٣٩: ٢١-٢٢. وتراجع الأمثلة على الفكرة عامة في ١: ٢-١٥ و ١٦-٣٣ و ٢٦: ١٩-٢١ و ٥٣-٣٦: ٤-٥.

604-03: 12610-A, V-7: 11637-30, 33-32, 1A-1V, V-7: 1061A-1V: 9623-22: 863A-3V,

6 27-28 : 37689-88 : 33611-9 : 28683-82, 23-22 : 21678-77 : 20618-17 : 19620-19 : 18

10-9: 73620-19, 1A-17, A-8: 0862A-27: 02681-3A, 18-13: 39627-28, 22-21: 3A



طَابَتْ لَهُ الرِّيحُ فَامْتَدَّتْ غَوَارِبُهُ نَرَى حَوَالِبَهُ مِنْ مَوْجِهِ تَرَعَا  
يَوْمًا بِأَجُودَ مِنْهُ حِينَ تَسْأَلُهُ إِذْ ضَنَّ ذُو الْمَالِ بِالْإِعْطَاءِ أَوْ خَدَعَا

فخبر ( ما ) في البيت الأول ، لا يجيء إلا في البيت الأخير . مع أن كل بيت من هذه المجموعة يقوم بنفسه في تصوير معنى جزئي ، وقد شُدَّ البيتُ إلى البيت ، كما تُشَدُّ اللَّبَنَةُ إلى اللَّبَنَةِ ، ليتكُون منها في مجموعها بناء متماسك ، هو المعنى الإجمالي <sup>(١)</sup> . أما الاستطراد ، فالشاعر يخرج فيه عن الموضوع الذي يعالجه لمناسبة عارضة ، فيمضي مع موضوعه الجديد مفصلاً فيه ، وكأنه نسي الموضوع الأصيل ، حتى يعود إليه آخر الأمر ليربط بين الموضوعين . فمن ذلك مثلاً أن يشبه ناقته بثور الوحش ، ثم يترك الناقة — وهي موضوع الحديث — ويمضي مع ثور الوحش ، يصوره وقد فاجأه المطر ، ثم طارده الصياد بكلابه ، فراح يدافع عن نفسه في جراءة ، حتى ينتصر على الكلاب بعد أن ينال منه الإجهاد . ويعود الشاعر بعد حديثه الطويل عن الثور ، ليربط بينه وبين الناقة — وهي موضوع الحديث الأصيل — فيقول إن ناقته تشبه هذا الثور ، في تخطيها لما يعترض طريقها من عقبات وصعاب . وهذا أسلوب مشهور معروف ، جرى عليه الشعراء الجاهليون في وصف الناقة خاصة ، ولكنهم لم يستعملوه في غيرها إلا نادراً . أما الأعشى فقد توسع في هذا الأسلوب ، وجمع بينه وبين الاستدارة في بعض الأحيان <sup>(٢)</sup> . ومن أوضح الأمثلة على هذا الأسلوب القصيدة ( ٥٢ ) في الديوان . فالأعشى يشبه صاحبه بظبية صغيرة ، ولكنه يسترسل في الخيال ، ويبالغ في وصف هذه الظبية الصغيرة ، ويخلع عليها أجمل صور الحنان والرقّة والضعف الذي يلائم ضعف الأنوثة الناعمة . فإذا بلغ من التصوير والتجميل ما أراد ، قال : أترى إلى هذه الظبية الرخصة الضعيفة الصوت ، سوداء المقلتين ، التي لا تكاد تقوى رجلاها على حمل جسمها الصغير ، والتي شبت وترعرعت في رعاية أمها التي لا تكاد تفارقها ، فهي لا تخرجها المرعى إلا إذا عم الدفء والتجّ الذباب ، ولا تبعد عنها خشية أن تضل . أترى إلى هذه الظبية الجميلة الناعمة ؟ إنها تشبه ( قَتْلَةَ ) ، بل إن ( قتلَة ) لتفوقها جمالا حين تبدو سافرة <sup>(٣)</sup> . ثم هو بعد ذلك يشبه رضاب صاحبه بالخر التي خالطها زنجبيل وتفتح مزجاً بالعسل . ويسترسل في الخيال مرة أخرى ، فيبالغ في وصف ما يلاقى مستخرج هذا العسل من عناء . فهو يصعد إلى مرتفع قد أحاطت به الصحراء . ولا يزال يتحمل المتاعب في سبيل بغيته ، فيدفع عن نفسه صغار النحل التي تطن من حول راحلته ، وقد انبعثت حين هيجها الدخان <sup>(٤)</sup> .

ولا يلبث الشاعر أن يصل بعد قليل إلى الناقة ، فيصورها جلدة جريئة وقد نال منها الكلال ، ويشبهها بثور ضامر جائع .  
ثم يسترسل في الخيال مرة ثالثة ، فيطيل في وصف هذا الثور على الأسلوب الجاهلي المألوف الذي قدمناه فيما سبق ، حتى إذا انتهى الشاعر من تركيب صورته على هذا النحو ، الذي هو أشبه بلوحة جمع فيها المصور كل معاني الإعياء والتعب والاستبسال ، قال إن ناقته تشبه هذه الثور الذي فصل حالته <sup>(٥)</sup> .

(١) راجع أمثلة أخرى للاستدارة في القصائد الآتية : ٣ : ٢٢ - ٢٤ ، ٥١ - ٥٣ : ٤٦ ، ٣٦ - ٣٩ : ٥٠ - ٥٨ ، ٦٢ - ٦٤ : ١٢ ، ٥٥ - ٥٧ : ٣٠ - ٣٣ ، ٤٤ - ٤٦ : ١٦ ، ٢٨ - ٣١ : ٢١ - ٣٠ ، ٣٣ - ٣٩ : ٢٤ - ٢٦ ، ٣٢ : ٣٩ - ٤١ ، ٥٥ : ٣٥ - ٣٦ : ٧٠ ، ٦ - ٩ : ١٤ - ١٧ : ٧٢ ، ٣ - ٤

(٢) راجع القصيدة ٢٨ : ٢١ - ٣٠ (٣) الآيات ٦ - ١٢ من القصيدة ٥٢ (٤) الآيات ١٨ - ٢٣ من القصيدة ٥٢  
(٢) الآيات ٣١ - ٤٣ من نفس القصيدة . وراجع كذلك أمثلة أخرى للاستطراد في القصائد : ١٥ : ٤٠ - ٤٢ : ٣٢٦ : ٩ - ١٨ : ٣٤٦ : ١٠ - ١٣ : ٨٠٦ : ٩ - ١٧



أما القصص للشاعر فيه أسلوب يميزه عن سائر الجاهليين ، ولا يكاد يجاريه فيه إلا امرؤ القيس . فهو يسوق الغزل في كثير من الأحيان على صورة حوار ، يعرض فيه مادار بينه وبين صاحبتة من حديث . وقد يحكى لنا قصته مع صاحبتة ، كيف بعث إليها برسول خبيث داهية لاتعجزه الحيلة ، وكيف تلتطف هذا الرسول في الدخول إليها والافلات من الرقباء . ولم يزل ينازعها الحديث ، ويقيم عليها الحجة ، ويضيق عليها سبل القول ، يلين حيناً ويعنف حيناً آخر ، حتى نزلت على ما يريد ، ورضيت أن تضرب معه موعداً للقاء الأعشى ، بعد أن دلته على السبيل المأمون لتجنب عيون الرقباء . ويدخل إليها الأعشى ، فيصف ما كان بينه وبينها من معاينة ومجون <sup>(١)</sup> . ولسنا نزعم أن الأعشى قد بلغ في هذا الأسلوب ما بلغ عمر بن أبي ربيعة ، الذي وقف جهده على تجويد هذا الفن ، فقد كان قصير النفس فيه ، لا ينساق له نسق القصص ، ولا يكاد يوغل فيه . وإنما هي لمحات قصيرة خاطفة قليلا ماتطول ، إن لم تبلغ حد النضج ، فقد مهدت للذين جاءوا من بعده . وشبيه بهذا الأسلوب في الغزل ، أسلوب الشاعر في بعض خمرياته <sup>(٢)</sup> . وقد تابعه أبونواس في هذا الأسلوب ، فزاد فيه وجود ، حتى أصبح مكانه من قصص الخمر يعدل مكان عمر من قصص الغزل وتلوح مسحة من هذا الأسلوب على شعر الأعشى كذلك ، حين يعرض لتصوير الأمم البائدة والملوك الزاهبين ، مستخلصاً من حياتهم العبرة والموعظة <sup>(٣)</sup> .

وأحب أن أفرق أخيراً بين ما أسمى القصص في شعر الأعشى ، وفي الشعر العربي القديم جملة ، وبين ما يسميه الأوروبيون شعراً قصصياً ( narrative ) ، فمن الواضح أنني لا أنظر إلى التسمية الأوروبية ، حين أتكلم عن هذا اللون من الشعر العربي . وكل الذي قصدت إليه ، هو أن يمثل هذا الشعر يقوم على مجرد الحكاية والسرد . وهو سرد لا يجري على خطة مدبرة ، ولا يساق لهدف خاص .

(١) راجع القصيدة ٣٩ : ١٣ — ٣٥ راجع كذلك القصائد ١٢ : ١١ — ١٦ و ٢٤ — ٢٢ : ٢٢ ، ٢٨ : ٢٩ ، ٥ : ٥٤ ، ٩ :

٤ — ١٤ : ٧٨ ، ١٤ : ٧ — ١٣

(٢) القصائد ٨ : ٨ — ٣٦ : ٣٤ — ٧٨ : ١٣ — ٢٢

(٣) القصائد ٤ : ٥١ — ٥٥ و ٦٠ — ١٣ : ١٣ ، ٦٦ : ٩ — ١٣ و ١٧ — ٢٥ : ٢١ ، ٥ : ٣٣ ، ٢١ : ٥ — ٣٦ : ١٨ — ٨ : ١٥

٥٣ ، ١ : ٥٤ ، ١٠ : ٢٦ — ٣٢